

ISABEL MARIA V. MORUJÃO DE BEIRES . . .

ROBERTO DE MESQUITA

—ALMAS CATIVAS E AS ESTÉTICAS FIM-DE-SÉCULO

PORTO

1 9 8 8

ISABEL MARIA V. MORUJÃO DE BEIRES

ROBERTO DE MESQUITA

—ALMAS CATIVAS E AS ESTÉTICAS FIM-DE-SÉCULO

PORTO

1 9 8 8

Dissertação de Mestrado em Literaturas
Românicas Modernas e Contemporâneas
apresentada na Faculdade de Letras da
Universidade do Porto.

Subjacente a este trabalho está o apoio constante e paciente de familiares e amigos. Para todos, o meu agradecimento.

Queria, ainda, testemunhar o meu reconhecimento ao Prof. Doutor José Adriano de Carvalho, ao Prof. Doutor Jorge Osório e ao Prof. Doutor Ferreira de Brito, pelas informações fornecidas no decurso dos seminários de Mestrado, e, de modo muito especial, ao Prof. Doutor Salvato Trigo, que acompanhou e orientou as diferentes fases de elaboração deste trabalho.

INTRODUÇÃO

O percurso realizado pelo estudo da poesia finissecular portuguesa tem revelado, sucessivas vezes, a necessidade de trazer à luz uma série de poetas, sobre os quais tem pesado o quase total silêncio da crítica. Roberto de Mesquita inscreve-se no número desses poetas, embora se deva atender aos artigos que a crítica, esporádica e pontualmente, lhe tem dedicado e às referências que lhe são feitas em obras que visam o equacionamento da produção poética desta altura (1).

Almas Cativas inscreve-se, amplamente, no contexto literário finissecular, marcado, como se sabe, por uma dinâmica largamente devedora do magistério francês (2) e por uma complexa intersecção de códigos estéticos. A qualidade poética evidenciada por Roberto de Mesquita justificaria, por si só, o estudo de Almas Cativas. Supomos, todavia, que o equacionamento dos diversos paradigmas estéticos que estratificam a obra contribuirá, certamente, para uma compreensão mais globalizante do vasto quadro da produção literária portuguesa dos finais do século XIX e dos inícios do século XX. Este trabalho não responde, por isso, aos objectivos inflacionários de uma "campanha de "recuperação" da poesia portuguesa" a que alude Jorge de Sena (3), nem disso precisaria a qualidade poética demonstrada por Roberto de Mesquita, que o mesmo Jorge de Sena não hesita em classificar como um "grande poeta menor" (4).

Almas Cativas, a única obra do autor, foi publicada, em 1931, em edição particular. O conhecimento que hoje temos da poesia de Roberto de Mesquita

(1) Veja-se, particularmente, a obra de José Carlos Seabra Pereira - Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa - Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1974.

(2) Cf, entre outros, Maria de Lourdes Belchior - Os homens e os livros II - Séculos XIX e XX - , Lisboa, Verbo, 1980, p.112 e Jacinto do Prado Coelho - "Panorama do Simbolismo Português", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d.

(3) Cf Jorge de Sena - "Camilo Pessanha e António Patrício", in Estrada Larga, nº 1, p.136.

(4) *idem*, p.137.

deve-se ao empenho da viúva e da irmã mais nova do poeta, que, em 1930, entregaram a Marcelino Lima o manuscrito da obra, para que o prefaciasse e fizesse publicar.

A primeira edição da obra integra cinco conjuntos de poemas, intitulados "A Alma das Coisas", "Alma", "Evocação", "Novos Poemas" e "Vários", que respeitam a ordem pela qual o próprio Roberto de Mesquita os havia agrupado. Esta organização mantém-se na segunda edição, organizada por Pedro da Silveira, que aos cinco blocos iniciais acrescenta um conjunto de poemas omissos na primeira edição de Almas Cativas, mas que Roberto de Mesquita havia publicado em vida, em diversos jornais e revistas: os "Poemas Dispersos". Salienta-se, ainda, a substituição do título "Vários" por "Melancolia", na tentativa de repor o título original da colecção. "Melancolia" foi a opção de Pedro da Silveira, face às duas propostas de título que Roberto de Mesquita havia redigido na folha de abertura destes poemas e que Marcelino Lima não levou na devida conta, pelo facto de terem sido guardados, à parte, pelo poeta.

Convém referir que este trabalho segue o texto estabelecido por Pedro da Silveira, não só porque aí se registam todas as composições conhecidas de Roberto de Mesquita, mas, também, pelo facto de esta edição vir utilmente acompanhada de um registo de variantes, decorrente de um confronto, estabelecido por Pedro da Silveira, entre algumas composições de Almas Cativas e as mesmas composições, ocorrentes em variadas publicações diárias e periódicas.

A compreensão do percurso estético de Roberto de Mesquita não deve alhear-se de alguns factores de ordem biográfica, que consideramos importantes.

Roberto de Mesquita nasceu na vila de Santa Cruz da ilha das Flores, a 19 de

Junho de 1871, onde morreu, também, a 31 de Dezembro de 1923 (1). Este facto, desde logo, aponta para a inscrição de Roberto de Mesquita numa época de produção literária marcada por uma verdadeira concentração de estéticas, epigonais umas, progonais ainda outras. E isso justifica, talvez, a sua inclusão nas listagens parnasianas, decadentistas e simbolistas, para já não falarmos dos prolongamentos românticos na sua poesia, a que alude Jacinto Prado Coelho (2).

A circunstância de ter nascido e morrido nos Açores, de onde só saiu uma única vez, por motivos profissionais, em 1904, não o impediu, no entanto, de sair do isolamento cultural, que o isolamento geográfico costuma acarretar consigo. A estreita ligação com o irmão Carlos de Mesquita, lente em Coimbra e teorizador do Simbolismo em Portugal, valeu-lhe a enorme cultura literário-filosófica (3), à primeira vista incompatível com o modesto cargo de funcionário das Finanças.

Esta origem e condição açorianas explicam, de certo modo, a atenção que a crítica lhe tem dado, dentro do quadro da pretensa literatura açoriana. No entanto, rotular de "açorianidade" a produção poética de Roberto de Mesquita não pode deixar de parecer intrigante, se levarmos em consideração a completa ausência, ao longo de Almas Cativas, de referências a "Açores" ou, mesmo, a "ilha". Todavia, a crítica é unânime na classificação da sua poesia como a manifestação mais acabada do "perfil difuso e abúlico da açorianidade", citando

(1) Referimos, apenas, os aspectos que considerámos mais significativos da vida do poeta. Para uma informação mais detalhada sobre este assunto, veja-se Venâncio Augusto Ferro Júnior - Roberto de Mesquita - Dissertação de licenciatura em Filologia Românica, Lisboa, 1941, e Maria de Fátima Bettencourt Dart - Um poeta açoriano: Roberto de Mesquita - Dissertação de licenciatura em Filologia Românica, Lisboa, 1956.

(2) Jacinto do Prado Coelho - "Roberto de Mesquita e o Simbolismo", Ao Contrário de Penélope, Lisboa, Livraria Bertrand, 1976.

(3) Veja-se a lista de obras que compunham a biblioteca do autor, em Venâncio Augusto Ferro Júnior - *op.cit.*, onde aparecem, entre outros, os nomes de Baudelaire, Verlaine, Eugénio de Castro, Maeterlinck, Shakespeare e Goethe.

as palavras de Vitorino Nemésio (1). É, contudo, um facto que afirmações como "obra (...) singularmente enriquecida pela açorianidade", "o mais importante poeta genuinamente açoriano" (2), "obra representativa da literatura açoriana" (3), "o maior e mais açoriano dos nossos simbolistas" (4) e "poesia [que] reflecte com verdade impressionante a "situação insular"" (5) se tornaram quase um lugar-comum, no conjunto da bibliografia crítica sobre Roberto de Mesquita, onde pesa, negativamente, a quase completa ausência de sustentação comprovativa.

No seu conjunto, a focalização dos esboços críticos sobre Roberto de Mesquita incide, fundamentalmente, para além dos aspectos que vinculam o poeta às estéticas fim-de-século, na açorianidade, característica que, como referimos, se encontra, invariavelmente, sustentada de forma algo difusa. Acentuemos, no entanto, que qualquer abordagem totalizante da obra do poeta não pode deixar de reflectir sobre as pistas que a crítica tem fornecido, razão por que nos propomos passar, em breve resenha, no primeiro capítulo deste trabalho, alguns dos seus apontamentos mais significativos.

Conforme tem sido apontado pela crítica, a obra de Roberto de Mesquita evidencia várias linhas temático-formais intervenientes na totalidade do discurso artístico da poesia dos finais do séc. XIX. Por conseguinte, a reflexão que faremos ao longo deste trabalho tomará na devida conta que um texto literário se caracteriza, antes de mais, pela sua codificação plural e que um

(1) Cf. Vitorino Nemésio - "O poeta e o isolamento: Roberto de Mesquita", in Conhecimento de poesia, Lisboa, Editorial Verbo, 1970, p.132.

(2) Cf. Luís de Miranda Rocha - Para uma Introdução a Roberto de Mesquita, Angra do Heroísmo, Edição da Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1981, pp.345-346.

(3) Cf. Urbano Bettencourt - O Gosto das Palavras, Angra do Heroísmo, Edição da Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1983, p.120.

(4) Cf. Pedro da Silveira - Antologia de Poesia Açoriana (Do séc. XVII a 1975), Lisboa, Sá da Costa Editora, 1977, p.30.

(5) Cf. Jacinto do Prado Coelho - "Pensamento e estesia em Roberto Mesquita", in Conhecimento de poesia, p.254.

sistema literário se comporta como um polissistema, susceptível, por isso, de englobar mais do que um policódigo literário (1). Nesse sentido, procuraremos situar Almas Cativas na convergência dos diversos códigos actuates no quadro estético-cultural da altura, passíveis de configurar, pela sua organização, um determinado modelo de mundo. Tal será o objectivo dos capítulos II e III, onde se procurará equacionar o contributo de Roberto de Mesquita nas práticas decadentista, simbolista e parnasiana.

Por seu lado, o estudo da problemática da açorianidade, em Roberto de Mesquita, pressupõe a análise prévia daquilo que se entende por este conceito e da sua pertinência de aplicação, relativamente à obra em análise. A reflexão que faremos sobre este aspecto procurará mostrar de que modo ele se articula com os diversos códigos estéticos actualizados em Almas Cativas. Destinamos-lhe, por conveniência metodológica, o quarto e último capítulo deste trabalho.

(1) Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Teoria da Literatura, Coimbra, Almedina, 1986, pp.97-107.

CAPÍTULO I

RESENHA BIBLIOGRÁFICA

Julgamos poder afirmar-se, com certa propriedade, que Roberto de Mesquita tem sido um poeta quase desconhecido da crítica, em geral, e do público, em particular. As variadíssimas histórias da literatura referentes à produção literária dos séculos XIX e XX oscilam, de um modo geral, entre um descuidado silêncio e uma velada referência ao poeta (1), excepção feita de Óscar Lopes e de João Gaspar Simões (2). A tentativa de ultrapassar este pesado esquecimento deve-se, fundamentalmente, à iniciativa de açorianos (3), embora não possamos esquecer as contribuições de Jacinto do Prado Coelho e de José Carlos Seabra Pereira.

Antes de avançarmos nos objectivos que nos propusemos, julgamos conveniente proceder ao levantamento e análise dos estudos consagrados a Roberto de Mesquita, que se nos afiguram indispensáveis à concretização deste trabalho. Privilegiaremos, apenas, a bibliografia mais significativa sobre o autor.

(1) Estão no primeiro caso as obras de José Régio - Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa, 4ª edição, Porto, Brasília Editora, 1976, Feliciano Ramos - História da Literatura Portuguesa, 7ª edição, Braga, Livraria Cruz, 1966, Aubrey F. G. Bell - A Literatura Portuguesa (História e Crítica), Lisboa, Imprensa Nacional, 1971, Joaquim Ferreira - História da Literatura Portuguesa, 2ª edição, Porto, Editorial Domingos Barreira, s/d, Fidelino de Figueiredo - História Literária de Portugal (séculos XII a XX), Coimbra, Editorial Nobel, 1944, entre outras. Estão no segundo caso as obras de Massaud Moisés - A Literatura Portuguesa, 4ª edição, S. Paulo, Cultrix, 1966, p.308 e Óscar Lopes e António José Saraiva - História da Literatura Portuguesa, Porto, Porto Editora, s/d, p.858.

(2) Óscar Lopes - Literatura Portuguesa, vol.II, integrado na História Ilustrada das Grandes Literaturas, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, S.A.R.L., 1973, pp.376-377.

João Gaspar Simões - Perspectiva Histórica da Literatura Portuguesa, Porto, Brasília Editora, 1976, pp.71-72.

(3) *Idé*, entre outros, Vitorino Nemésio - "O poeta e o isolamento: Roberto de Mesquita", Pedro da Silveira - *op. cit.*, Maria de Fátima Dart - *op. cit.*, Urbano Bettencourt - *op. cit.*

Com a publicação, em 1939, do ensaio "O poeta e o isolamento: Roberto de Mesquita" (4), Vitorino Nemésio dá início à lenta reabilitação de Roberto de Mesquita junto da crítica e do público. O artigo, que insiste, nas suas linhas gerais, na inscrição de Roberto de Mesquita no filão daquilo a que Nemésio chama açorianidade, procura apontar os espaços mais significativos dessa manifestação açoriana em Almas Cativas.

A pertinência e lucidez da análise traçada fornecem algumas indicações essenciais para a compreensão dos alicerces de construção de Almas Cativas. Mas, a par disso, o rastreio e a explicação da açorianidade parecem decorrer da dedução da açorianidade literária em função da açorianidade de raiz do próprio Roberto de Mesquita, de onde advém, *ipso facto*, uma certa inconsistência teórica. O parágrafo que segue exemplifica esse procedimento:

" Roberto de Mesquita é o próprio a revelar-nos a sua taciturnidade de feitio, precisamente sob forma de acusação de uma amorosa. A "esplêndida indolente" acusa o "eterno silencioso" ("Janela da Bastilha"). Recolhido, todo ele era nervos, atreito a grandes explosões de temperamento - contrapartida natural de um humor introverso, "alma omnicoeva", que suporta dificilmente os reptos do presente e do actual, e que até para amar se esconde no passado ("No Parque") "(2).

O extracto citado reflecte uma perspectiva de abordagem extrínseca à própria obra, facto que retira uma certa autoridade às ilações efectuadas por Nemésio, pela visão deformadora das linhas gerais que caracterizam a açorianidade. Efectivamente, a relação vital que Nemésio pretende estabelecer entre a obra e o homem pouco contribui para a explicitação da açorianidade, que deve manifestar-se, em nosso entender, dentro das paredes da própria obra, ressaltando da sua interioridade única. Na página 139 do artigo citado, escreveu ainda:

(4) Vitorino Nemésio - "O poeta e o isolamento", in Conhecimento de poesia.

(2) Cf. Artigo citado, p.141 .

"Aquele "manhã chuvosa e macilenta" que abre na modorra da vila, "o cinzento, o bilioso dia", que não é de céu algum senão do céu dos Açores."

Este levantamento dos elementos configuradores de açorianidade em Roberto de Mesquita peca, em nossa opinião, pela equivalência estabelecida por Nemésio entre as marcas de referencialidade em Almas Cativas e a realidade. Se a especificidade da "língua" poética reside no recuar para segundo plano da finalidade prática da comunicação, torna-se lícito concluir que a existência do referente, se bem que necessária, importa, sobretudo, pela transformação que, sobre o mesmo referente (1), exerce o "sistema modelizante secundário" (2) que é a literatura. Deste modo, a função referencial da linguagem, implicitamente considerada por Nemésio nas afirmações citadas, não se anula, mas é, no entanto, transformada, de modo a tornar-se um dos pontos a partir dos quais a língua poética pode actualizar o seu processo particularíssimo de significação: "a supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência mas torna-a ambígua" (3). Esta perspectiva leva-nos a acreditar que o problema da açorianidade, em Roberto de Mesquita, terá de ser redimensionado e que esta terá de ser procurada na rede textual de Almas Cativas, sob pena de a açorianidade se transformar numa característica flutuante, unicamente decorrente da "mais-valia de sentido" que o receptor atribuirá a um texto, uma

(1) Cf. Yakoubinski - Théorie de la littérature des formalistes russes, Paris, du Seuil, 1956, p.39: "On peut imaginer (et ils existent en réalité) d' autres systèmes linguistiques, dans lesquels le but pratique recule au deuxième plan (bien qu' il ne disparaisse pas entièrement) et les formants linguistiques obtiennent alors une valeur autonome".

Sobre os problemas levantados pelo referente em literatura, vejam-se, ainda, entre outros, Michael Riffaterre - "L' explication des faits littéraires" e "Sémantique du poème", La production du texte, Paris, du Seuil, 1979, Julia Kristeva - Recherches pour une sémanalyse, Paris, du Seuil, 1969, Iuri Lotman - A estrutura do texto artístico, Lisboa, Editorial Estampa, 1978, Tzvetan Todorov, "A noção de literatura", Os géneros do discurso, Lisboa, Edições 70, 1981 e Roman Jakobson - Questions de Poétique, Paris, du Seuil, 1973.

(2) *Vide* Iuri Lotman - *op. cit.*

(3) Cf. Jakobson - "Linguística e Poética", Linguística e comunicação, S. Paulo, Cultrix, s/d.

vez entregue à sua "iniciativa interpretativa" (1).

Se atendermos a que "(...) na comunicação literária (...) estão suspensas as regras que relacionam imediatamente os actos ilocutivos com o mundo empírico"(2) e que "uma das normas pragmáticas fundamentais que regem os *quasi-speech-acts* dos textos literários indica aos leitores que devem bloquear, no plano semântico, a referência imediata de tais actos ilocutivos ao mundo empírico (...)" (3), somos levados, efectivamente, a acreditar na possibilidade de uma outra forma de captação da açorianidade, circunscrita ao domínio meramente literário, mas nem por isso menos "real". Teremos oportunidade de ver, mais adiante, de que forma elementos como "chumbo", "mar cinzento", "céu baço", "céu de burel", etc. não importam tanto por explicitarem representações do universo açoriano, ou por estarem, indubitavelmente, carregados de veracidade, mas pela sua função de mecanismos activadores de um universo simbólico: o de isolamento, de incapacidade, de prisão.

Nemésio avança, ainda, no seu artigo, para o enquadramento estético de Roberto de Mesquita dentro da produção literária finissecular e, nessa ordem de ideias, opera uma importante distinção entre aquilo que, sendo apanágio da insularidade, aparece, no entanto, como marca de uma produção epocal (4).

É este, no fundo, o quadro de intenções que se desenha no artigo de Nemésio. Ele próprio confessa: "A minha ambição seria que o leitor me acompanhasse em dois juízos: que Roberto de Mesquita pede um lugar importante no simbolismo português, ao lado dos seus príncipes, que não devem ficar envergonhados por não ser companhia retumbante e que é o primeiro poeta que exprime alguma coisa de

(1) Cf. Umberto Eco - Leitura do texto literário, Lisboa, Editorial Presença, 1979, p.55 .

(2) Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva - *op. cit.*, p.199.

(3) *idem*, pp.200-201.

(4) "Está aqui um tédio datado pela literatura e pela maneira de entediar-se que tinham os homens do tempo de Roberto de Mesquita (talvez com um pequeno atraso), mas está o tédio individual dele e o tédio da sua grei e do seu meio, a ilha e o seu *azorean tarpor*" (artigo citado, p.139).

essencial na condição humana tal como ela se apresenta na ilha dos Açores" (1).

Também Eduíno de Jesus, ao traçar a "Panorâmica da poesia açoriana no tempo de António Moreno", refere a qualidade estética de Mesquita dentro do Parnasianismo português (2) e do movimento simbolista: "Pelo menos os poetas maiores - um Roberto de Mesquita, que também foi parnasiano, embora o seu papel, no movimento simbolista, tenha chamado mais a atenção da crítica" (3). Quanto ao traço de açorianidade que, invariavelmente, acompanha qualquer referência ao poeta, Eduíno de Jesus coloca-o, taxativamente, ligado ao simbolismo, ao afirmar que Mesquita "significa, nesse movimento, a açorianidade, como Camilo Pessanha significa o orientalismo" (4). Contudo, os elementos aduzidos para sustentar tais afirmações são exíguos e novamente remetem a açorianidade de Roberto de Mesquita para o domínio do provável, mas não provado.

No prefácio da Antologia de Poesia Açoriana de Pedro da Silveira afirma-se que "é fora de dúvida que Roberto de Mesquita foi o maior e o mais açoriano dos nossos simbolistas. Mas, se nisso pesou muito a circunstância de ter passado quase toda a vida no isolamento das Flores e do Corvo, também se impõe a observação de que só enquanto simbolista é que a sua poesia se apresenta saturada de insularidade." (5). A produção poética de Mesquita é equacionada apenas neste parágrafo, marcado, também ele, pela ausência de dados comprovativos. Apesar da orientação algo tendenciosa deste prefácio de Pedro da Silveira, que pretende provar a existência de uma literatura nacional açoriana e que identifica, algo redutoramente, a açorianidade com descolonização literária,

(1) *idem*, p.149.

(2) Cf. Eduíno de Jesus - "Panorâmica da poesia açoriana no tempo de António Moreno", Estudo Crítico, in António Moreno - Obra poética. Com um "pranto" de Armando-Côrtes-Rodrigues e um estudo crítico por Eduíno de Jesus, Coimbra, Tipografia Coimbra Editora, 1958.

(3) *idem*, p.300.

(4) *idem*, p.305.

(5) Pedro da Silveira - Antologia de Poesia Açoriana, p.30.

reconhecemos a pertinência do entrecruzamento destes dois planos (Simbolismo e açorianidade), embora, como teremos oportunidade de ver, nem sempre a açorianidade seja unicamente proporcionada ou estimulada pelo quadro estético-literário do Simbolismo, como pretende o referido crítico. Em "O cárcere e o infinito", José Martins Garcia avança, mesmo, a opinião de que a açorianidade se evidencia em poemas de cariz parnasiano, tão bem quanto em poemas de cariz simbolista: "(...) No espírito criador de Roberto de Mesquita, o mais profundo é o estar insulado, e a questão do incógnito só devido à insulação se formula. Este ponto parece-me de capital importância para o entendimento daquilo que, em poemas de predominante cunho parnasiano, ou em poemas de predominância simbolista, se expande ou emerge como açorianidade" (1).

Finalmente, e para não referirmos senão as obras e os autores mais significativos (2), a importância que Jacinto do Prado Coelho confere a Almas Cativas (3) relega as manifestações de açorianidade para um segundo plano, atribuindo, preferentemente, a qualidade desta obra ao seu pendor parnasiano e simbolista. Este facto não deixa de ser curioso, sobretudo se atendermos aos comentários que, acerca deste prefácio, faz Martins Garcia, no artigo já citado: "(...) Vitorino Nemésio, ao propor-nos a açorianidade de Roberto de Mesquita, e Pedro da Silveira, ao conferir a Roberto de Mesquita a qualidade de fundador da literatura açoriana, são ambos suspeitos... por serem açorianos. Não o será, no

(1) Cf. "O cárcere e o infinito (sobre a poesia de Roberto de Mesquita)", in Onésimo Teotónio de Almeida - Da Literatura Açoriana. Subsídios para um balanço, Angra do Heroísmo, Edição da Secretaria Regional de Educação e Cultura, 1987, p.87.

(2) Este capítulo pretende, apenas, levantar as informações mais relevantes para o estudo de Almas Cativas. Por isso nos dispensamos de referir grande parte da bibliografia crítica sobre Roberto de Mesquita, que tomamos o cuidado, no entanto, de incluir, detalhadamente, no capítulo destinado à bibliografia.

(3) Cf. Jacinto do Prado Coelho - "Roberto de Mesquita e o Simbolismo": "Pertence-lhe um lugar no panorama da poesia portuguesa, pela qualidade estética de Almas Cativas; mais restritamente, situa-se no quadro da literatura açoriana, pela expressão admirável de ilhéu exilado no Atlântico (...)" (p.215).

entanto, Jacinto do Prado Coelho (...)" (1).

A análise decorrente de toda esta bibliografia destacou, fundamentalmente, dois problemas que nos parecem os mais candentes para a compreensão estética de Roberto de Mesquita: o equacionamento da sua orientação estética (Parnasiano? Decadentista-Simbolista?) e a sua inscrição no filão da açorianidade literária (2).

Nesta ordem de ideias, avançaremos, nos capítulos que seguem, para a dilucidação destas questões, tentando, se possível, calibrar as diversas caracterizações da estética de Mesquita, bem como reconduzir ao seu diapasão normal o peso efectivo do vector insularidade/açorianidade.

(1) *Vide Da Literatura Açoriana*.

(2) Eduíno de Jesus, no já citado *Estudo Crítico*, aponta uma ligeira referência, em Roberto de Mesquita, ao movimento reaccionarista açoriano. Por não a considerarmos relevante para a estruturação de *Almas Cativas*, dispensamo-nos de a referir no corpo do trabalho.

CAPÍTULO II

DECADENTISMO E SIMBOLISMO - CONFLUÊNCIAS ESTÉTICAS E POÉTICAS

A globalidade dos estudos críticos sobre os movimentos decadentista e simbolista em Portugal é, geralmente, omissa, relativamente à participação de Roberto de Mesquita neste código estético. Algumas Histórias da Literatura inserem-no, frequentemente, nas listagens de poetas da época (1), mas outras parecem esquecer (2) a produção poética deste autor, que atravessa, no entanto, de forma significativa, o estonteante caldeamento estético do fim-de-século português. Este alheamento encontra explicação na origem açoriana do poeta, que, tendo embora publicado algumas composições em revistas continentais, como Os Novos e Ave Azul, acabou por confinar a sua projecção ao restrito meio das Flores, onde viveu. Almas Cativas, se bem que integrando composições que o poeta havia publicado em diversos jornais e revistas, acabou por sair postumamente, em 1931, numa altura em que o movimento presencista marcava o ponto na cena literária portuguesa, continuando o espírito da revolução modernista. A extemporaneidade da publicação parece assumir, assim, certa relevância na explicação deste imerecido silêncio (3).

Ao longo deste trabalho, teremos oportunidade de verificar de que modo a obra de Roberto de Mesquita reflecte o entrelaçamento estético que se vivia na altura. De momento, tentaremos ponderar sobre a dimensão decadentista e simbolista de Almas Cativas, isolando - até onde a contaminação dos códigos

(1) Cf, por exemplo, Óscar Lopes e António José Saraiva - História da Literatura Portuguesa, p.858.

(2) *Vide, supra*, capítulo I.

(3) Se bem que as publicações tardias não estejam, deterministicamente, vinculadas ao silêncio - e disso é testemunha a Clepsidra de Camilo Pessanha, publicada em 1920 -, o facto é que alguns poetas finiseculares viram condenadas ao silêncio algumas das suas obras. O Sinal da Sombra de Alberto Osório de Castro, por exemplo, é sintomático da pouca fortuna que, geralmente, conhecem as publicações extemporâneas.

românticos e parnasianos o permitir - um feixe de características susceptíveis de configurar esse comportamento poético.

A reflexão em torno desta área periodológica debate-se, à partida, com uma confusa proliferação de designações, que dificultam, inevitavelmente, a correcta avaliação deste movimento. Em O Senhor Sete, Trindade Coelho faz-se eco da hesitação que, desde o início, acompanhou as diferentes caracterizações da poesia nova: "Eu não sei, afinal, por que nome devo designar os poetas novíssimos" (1). A profusão de denominações ("novos", "nefelibatas", "decadentes", "deliquescentes", "decadentistas", "instrumentistas", "versilibristas", "simbolistas", etc), frequentemente tomadas como sinónimos, decorre, na verdade, da aplicação de diversos critérios classificativos, que, nalguns casos, resultam da confusão entre a circunstância histórica e a sua formulação poética, já para não falarmos dos casos em que os mesmos epítetos parecem assumir o contraponto satirizante do próprio movimento em si. Aliás, a recepção dos nossos Decadentismo e Simbolismo foi bastante marcada pela produção de contra-textos parodísticos (2), visando, preferentemente, as obras de Eugénio de Castro, as Horas mais ainda que Oaristos, e que se caracterizavam

(1) Trindade Coelho - O Senhor Sete, Lisboa, Portugalíia Editora, 1961, p.243.

(2) Destacamos, nesse conjunto, o título da obra Yvaristos, anunciado nas Novidades, em Abril de 1890, logicamente decalcado de Oaristos de Eugénio de Castro. Salientam-se, ainda, as publicações Boémia Velha e Nem cá nem lá e o volume Nós todos, de Eugénio Sanches da Gama, que, publicado em 1892 sob o pseudónimo parodístico de Estephânio Rimbó, visava, entre outros autores e obras, o Só de António Nobre.

Paralelamente, as Bailatas de António Feijó estabelecem o contraponto caricatural das concepções de poeta e de poesia corporizadas nos poetas "novos" (leiam-se, sobretudo, as composições "Prólogo", "Sidéria", "Mimosa" e "Bucólica").

Sobre a actividade parodística relativa à poesia decadentista e simbolista veja-se, particularmente, o artigo de Fernando Guimarães - "As Várias Vozes (Acerca da Expressão Paródica no Simbolismo Português)", in Cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários, Porto, nº 1, 1985.

pela contrafacção do preciosismo vocabular e da "bizarria" de imagens (1).

Não pretendemos, contudo, debruçar-nos sobre os diversos matizes semânticos assumidos pelas diferentes nomenclaturas, senão para precisarmos que este trabalho retoma a terminologia seguida por José Carlos Seabra Pereira, em Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, utilizando "decadista" ou "decadentista" como sinónimos, na designação de um movimento, cuja frequente identificação com o Simbolismo é vivamente rejeitada pelo mesmo autor (2).

Com efeito, a generalidade dos estudos críticos relativos a este período estético evidencia uma certa imprecisão na delimitação dos dois conceitos em jogo, tomando, por vezes, Decadentismo e Simbolismo como um todo indiviso (3). Se, em França, é possível surpreender e isolar historicamente o desenvolvimento destes dois períodos estéticos, o mesmo não acontece em Portugal, onde o reduzido lapso de tempo que medeia entre o aparecimento das revistas difusoras das novas tendências literárias, em 1889 (4), e a publicação dos Oaristos de Eugénio de Castro, em 1890, proporciona uma relativa contaminação das duas estéticas. De facto, o Decadentismo começa a marcar a poesia francesa ainda na década de setenta, como viva reacção contra o objectivismo formalista dos parnasianos, e só em 1886 é que Jean Moréas consagra, no Figaro, uma nova

(1) É a este carácter precioso e bizarro assumido pelo Decadentismo-Simbolismo que se devem as aproximações, feitas pela crítica, ao estilo barroco (Cf. João Gaspar Simões - Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa. Dos Simbolistas aos novíssimos, Porto, Brasília Editora, 1976, p.31, Túlio Ramires Ferro - "O Alvorecer do Simbolismo em Portugal", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d, p.105 e Jacinto do Prado Coelho - "Panorama do Simbolismo Português", in Estrada Larga, nº 1, Porto, Porto Editora, s/d, p.107).

(2) "Rejeitamos, desde logo, a indistincção entre Decadentismo e Simbolismo, em que pese a qualquer doce miragem de fácil arrumação de movimentos e reacções" e, ainda, "sublinhamos a distância multimoda que permanece entre essas duas realidades", *op. cit.*, p.4.

(3) A própria designação Decadentismo-Simbolismo consagrada pela História da Literatura, ao aproximar, através do hífen, estes dois epítetos, atribui-lhes a dimensão de elemento composto, que, como sabemos, vale, semanticamente, como uma ideia única.

(4) Referimo-nos a Boémia Nova e a Os Insubmissos.

tendência estética que designou "symboliste" (1). Mas mesmo assim, na sua primeira fase, o movimento simbolista em França não apresenta um perfil suficientemente diferenciado do Decadentismo (2).

Em Portugal, a crítica parece unânime na verificação de que só Camilo Pessanha atinge o essencial do movimento simbolista, caracterizando-se, preferentemente, como decadentista a maior parte da produção poética dessa altura (3). O próprio prefácio de Oaristos expressa mais claramente um projecto de inscrição decadentista ("pela simpatia que lhe merece esse estilo chamado "decadente") do que propósitos tendencialmente simbolistas, que apenas se lêem nas referências a Vielé-Griffin e a Jean Moréas.

De facto, Eugénio de Castro - bem como os seguidores da sua doutrina poética - envereda por um Simbolismo de perfil formal e tecnicista, que só parcialmente adere à dimensão de "totalidade" que marcou esta caminhada poética. A sua obra evidencia os aspectos renovadores que expressou, detalhadamente, no prefácio da primeira edição de Oaristos, mas não falta quem a integre num "espírito de verdadeiro ecletismo poético" (4), que lhe proporciona

(1) Mesmo em França, na opinião de João Gaspar Simões, as duas escolas encontram "um meio favorável não só à sua ampla difusão, mas também à sua evidente confusão". O próprio Manifeste Littéraire de L'Ecole Symboliste de Jean Moréas abrange, indiferentemente, decadentistas e simbolistas, com a designação de "Ecole Symboliste" (Cf. *op. cit.*, pp.14-15).

(2) "O simbolismo constitui-se em França ,como escola ,cerca de 1885, não se destacando claramente do decadentismo nessa primeira fase" (Jacinto do Prado Coelho - "Simbolismo", Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, vol. 17, Lisboa, Editorial Verbo, 1975, p.156).

(3) Vejam-se, particularmente, as afirmações de Óscar Lopes - *op. cit.*, de Jacinto do Prado Coelho - "Panorama do Simbolismo Português", in Estrada Larga, e de João Gaspar Simões - *op.cit*

(4) "Aproveitando os elementos colhidos em toda a parte, num espírito de verdadeiro ecletismo poético, a obra de Eugénio de Castro apresenta, no entanto, uma linha evolutiva, nem sempre muito definida e isolada, mas que, na sua preocupação de ser original, o leva da tradição romântica vazada em moldes parnasianos, com que se estreia, à reacção simbolista-decadentista, para depois retroceder progressivamente ao encontro das fontes clássicas e tradicionais da literatura nacional, que o hão-de aproximar de novo do romantismo" (Aníbal Pinto de Castro - Tradição e Renovação na Poesia de Eugénio de Castro, Coimbra, Coimbra Editora, 1969, p.9).

o reencontro com a mais enraizada tendência poética portuguesa: o Romantismo.

A difícil diluição do Romantismo em Portugal (1) parece, assim, particularizar as diversas estéticas que, progressivamente, fomos importando e que, no caso do Decadentismo e Simbolismo, Óscar Lopes refere com bastante pertinência: "Com excepção do "insubmisso" João de Meneses, do "nefelibata" D. João de Castro e, sobretudo, como veremos, de Eugénio de Castro e António de Oliveira-Soares, deve reconhecer-se que as fontes francesas ou afrancesadas não atingem profundamente os gostos entre nós criados desde o Romantismo, e que, quando muito, ajudam a acentuar certas tendências que lhe são imanescentes. Os frutos da Boémia Nova ou de Os Insubmissos de Coimbra e suas irradiações ou afinidades mais próximas têm quase sempre o sabor de uma enxertia no tronco do romantismo sentimental (...)" (2).

No que diz respeito ao quadro literário português, parece, deste modo, desenhar-se uma prática poética que tende a aproximar Decadentismo e Simbolismo e que, à excepção, sobretudo, de Camilo Pessanha, absorve muito tangencialmente os propósitos simbolistas. Para além de preferentemente inspirada nos modelos decadentistas, a poesia portuguesa recebe, ainda, o influxo particularizador do movimento romântico, que, juntamente com os propósitos intencionalmente perfeccionistas que recupera do movimento parnasiano, lhe confere um perfil sincrético.

Importa-nos, todavia, dilucidar a especificidade diferenciadora do Decadentismo e do Simbolismo. Por isso, sempre levando em conta o aspecto mais implicative que disjuntivo assumido por estes dois movimentos e considerando a imprecisão que, geralmente, acompanha o domínio das diferenciações periodológicas, tentaremos enumerar sumariamente os principais

(1) A este respeito, veja-se a recente tese de Álvaro Manuel Machado - Les Romantismes au Portugal - Modèles étrangers et orientations nationales, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian Centre Culturel Portugais, 1986.

(2) Óscar Lopes - Literatura Portuguesa, vol II, in História Ilustrada das Grandes Literaturas, vol.VIII, p.347.

traços de ordem semântico-pragmática, susceptíveis de configurar os códigos literários decadentista e simbolista.

Alguns autores pretendem explicar o movimento decadentista como uma fase preparatória da estética simbolista, destituída, por isso, da maturidade poética que estaria destinada ao Simbolismo propriamente dito (1). Este ponto de vista, aliado à constatação de que o percurso da maior parte dos poetas simbolistas passou por uma fase decadentista, poderá sugerir que a plena afirmação do Simbolismo pressupõe a extinção do Decadentismo. Se bem que este último tenha, em diversos aspectos, possibilitado o refinamento das atitudes poéticas e a revolução estética que o Simbolismo cumprirá, a superação do primeiro pelo segundo não impede que o Decadentismo, como movimento estético, tenha sobrevivido, marcando, paralelamente, a produção poética de então. A poesia portuguesa é particularmente significativa desta emergência.

Entre Decadentismo e Simbolismo existe, de facto, uma larga zona de implicações, onde convergem características que fazem coincidir os diversos códigos de cada uma das estéticas, particularmente os códigos métricos, fónico-rítmicos e estilísticos. São do domínio comum às duas escolas a prática da aliteração, a liberdade de ritmos, o recurso ao heterometrismo, a vulgarização do neologismo e do arcaísmo, a recuperação das formas estróficas caídas em desuso, o investimento na riqueza de rimas, bem como a intenção de revelar a correspondência das diversas artes entre si, sobretudo pela aproximação da poesia à música, etc. Esta convergência alarga-se, ainda, a uma organização discursiva refractária às cadeias do logicismo tradicional, pois só a apreensão intuitiva da realidade permitia a captação dos aspectos mutáveis do mundo subjectivo, razão que conduz à ruptura com o objectivismo parnasiano. Vários outros aspectos podiam, ainda, ser convocados para o suporte das afinidades

(1) Cf. João Gaspar Simões - Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa, p.13 e Guy Michaud - Message Poétique du Symbolisme, vol. II, Paris, Librairie Nizet, 1954, p.404: "Les Décadents ont donc préparé la voie au Symbolisme".

entre Decadentismo e Simbolismo, nomeadamente o recurso a uma imagética medieval e a um cortejo de seres fantásticos, oriundos do Romantismo alemão, que percorre as duas estéticas, bem como a filiação numa corrente filosófica enraizada no pessimismo fim-de-século ou o sentido de uma existência que faz corresponder, misteriosamente, o mundo e a alma, num feixe de relações que as aparências ocultam. No entanto, interessa, fundamentalmente, aos objectivos deste trabalho fazer emergir o *corpus* de características que assegura o corte epistemológico entre os dois domínios, ainda que sejamos obrigados a concluir que a operacionalidade de tal distinção se aplica com muito maior pertinência à literatura francesa do que à portuguesa, onde, como dissémos, Simbolismo e Decadentismo se entrelaçam de forma muito particular, provavelmente devido ao aspecto predominantemente formalista de que se revestiu o movimento simbolista em Portugal.

A descrição detalhada e minuciosa dos aspectos que codificam os elementos plasmadores do Decadentismo e do Simbolismo é tarefa exigente e exaustiva, já realizada por diversos autores e que as circunstâncias reais de produção deste trabalho não permitem retomar. Aliás, não temos por objectivo teorizar acerca destes conceitos, mas, apenas, utilizar o resultado de reflexões já elaboradas como instrumento de trabalho na dilucidação dos caminhos poéticos seguidos por Roberto de Mesquita, em Almas Cativas.

As exigências de método impõem, todavia, a necessidade de uma reflexão geral sobre o substrato poético-ideológico inerente às duas estéticas, embora o quadro que passamos a destacar reflecta, inevitavelmente, os condicionalismos que, normalmente, acompanham um trabalho como este.

Tal como vimos, Decadentismo e Simbolismo têm sido olhados, manifestas vezes, como uma mesma realidade estética, atitude que cremos poder explicar-se por um conjunto de procedimentos comuns, pelas dívidas inegáveis do segundo ao primeiro, bem como por condicionalismos locais, que permitiram actualizações históricas do Decadentismo e do Simbolismo, tendentes, em maior ou menor grau, à convergência referida. No entanto, a crítica literária tem-se esforçado por

repor a autenticidade de cada um dos movimentos, relançando as bases para um mais correcto equacionamento destas tensões. A este respeito parecem-nos especialmente significativas as afirmações de Guy Michaud:

"Mais au préalable nous devons retenir encore une fois, pour en faire définitivement justice, sur la confusion trop longtemps entretenue entre le Symbolisme et la "décadence". On aurait en effet évité bien des erreurs si l'on avait consenti à examiner les faits de plus près, à distinguer ce qui n' était qu'état de la sensibilité de ce qui fut une véritable doctrine, et si l'on n'avait pas cherché à tout prix à combiner ensemble deux attitudes si foncièrement opposées.

Ce n'est pas à dire que rien ne les rattache l'une à l'autre, et que les Symbolistes n'aient pas à l'égard des Décadents une dette considérable." (1).

O texto transcrito aponta, à partida, para a diferente natureza dos dois movimentos, que se traduziu, no caso do Simbolismo, por um modo de existência estritamente artístico. O Decadentismo, pelo contrário, afirma-se, antes de mais, como um posicionamento existencial de largo fôlego, expressão da frustração sentida por uma sociedade em crise (2), que radica o seu pessimismo nas atitudes filosóficas de Spencer, Hartmann e Schopenhauer. A formulação artística desse sentido histórico de "decadência" deve-se, sobretudo, a Baudelaire, mas convém frisar que não devem confundir-se as dimensões histórica e artística assumidas pelo Decadentismo.

(1) Guy Michaud - *op. cit.*, vol II, p.402.

(2) As razões desencadeadoras desta crise têm uma origem intrincada e heterodoxa: basta lembrarmos os problemas de ordem política, a descrença na euforia decorrente do Positivismo e do Cientismo, a insatisfação face às reformas sociais, os conflitos travados entre a razão e a afectividade ou a desadaptação sentida em relação aos cânones estéticos naturalistas e parnasianos. De um modo geral, o saldo desta crise traduz-se, essencialmente, numa enorme angústia existencial e num pessimismo generalizado. Para uma compreensão mais abrangente e detalhada do assunto em questão, remetemos para as obras de José Carlos Seabra Pereira - Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, Guy Michaud - *op. cit.*, e Óscar Lopes e António José Saraiva - *op. cit.*

Se, com todo o rigor, se pode afirmar que o Simbolismo realizou plenamente a revolução estética que os Românticos haviam tentado muito antes, cremos ser de toda a justiça reforçar a ideia de que, se bem que assumindo dimensões diversas, o Decadentismo proporcionou, pela sua prática poética, o clima de inovação indispensável ao sucesso do projecto simbolista. A recuperação, levada a cabo pelos simbolistas, dos elementos e processos poéticos praticados pelos decadentistas, se bem que, aparentemente, possa testemunhar das afinidades tidas, por muito tempo, como essenciais à compreensão destes dois movimentos, vem, sobretudo, acentuar a diferença real entre ambos, demarcando campos diversos de actuação estética.

A incompatibilidade entre o indivíduo e a sociedade, encarada como uma das atitudes paradigmáticas do homem decadentista, resulta, em larga medida, do exacerbamento da vida individual, que conduz a uma desadaptação generalizada e que ultrapassa, manifestamente, o egocentrismo praticado pelos românticos. A atitude poética daqui decorrente enfileira-se na expressão individual do desequilíbrio, da angústia ou da frustração e o cenário poético, frequentemente comum à estética simbolista, instaura-se como projecção exterior de um estado de alma individual e voltado para si próprio. A evasão realizada para outros tempos e locais é, apenas, eco expressivo de realidades interiores, atitude que os simbolistas, embora recorrendo, frequentemente, às mesmas imagens e aos mesmos processos, alteram profundamente. Com efeito, o seu posicionamento poético decorre da procura voluntária e intencional das realidades ocultas, sobretudo pelo que elas traduzem do inconsciente colectivo, atingindo, assim, uma projecção universal.

"La poésie décadente tâtonnait dans la pénombre du subconscient, dans la relativité des réactions individuelles. Verlaine était le poète du relatif. Mallarmé a donné au Symbolisme la soif de l'absolu.

C'est là qu' il faut voir la clef du mouvement. Ce passage des Décadents aux

Symbolistes c'est en réalité le passage de l'indéfini à l'absolu, du devenir à l'être" (1).

Eis, de facto, o que parece separar, definitivamente, os dois movimentos. O Idealismo filosófico, projectando-se nas teorias de arte simbolistas, atribui ao Simbolismo um papel essencial na revelação das significações misteriosas da existência, na sequência do postulado de que a realidade ultrapassa o simples domínio da contingência. Nesse sentido, Rimbaud e, depois, Mallarmé sintetizam toda esta ambição gnósica ligada à poesia. A poesia institui-se, então, como meio de conhecimento privilegiado, capaz de captar a realidade essencial que as aparências ocultam. Este sentido do Mistério, que, como vimos, já os decadentistas haviam instituído, desenvolve-se, no Simbolismo, encontrando a sua melhor formulação na teoria baudelairiana das correspondências e no princípio da analogia. A convicção simbolista de que a realidade material é a projecção analógica da realidade espiritual e de que mundo interior e mundo exterior se correspondem sustenta uma prática poética que ultrapassa, largamente, as traduções aproximativas e fragmentárias dos matizes da alma, que os decadentistas levaram a cabo, de um modo substancialmente disperso e circunscrito às exigências do individual. Este programa simbolista, fundamentado na potência criativa e na capacidade actuante do poeta, poderá, talvez, explicar a serenidade e a esperança que, contrariamente à predisposição pessimista do Decadentismo, frequentes vezes atravessa a poesia simbolista.

Não serão menos importantes as diferenças relativas às concepções de poeta e de poesia. De facto, a arte decadentista não atigiu uma exacta definição da atitude poética, razão por que o Simbolismo se afasta do Decadentismo na sua compreensão do poeta como vidente e da poesia como meio de conhecimento e de desocultação das essências do Universo. A própria descoberta da música como via para a verdadeira atitude poética, em que os decadentistas foram pioneiros, acaba por se circunscrever ao domínio da expressão da individualidade, sem

(1) Guy Michaud - *op. cit.*, vol II, pp.406-407.

atingir os objectivos de totalização da linguagem poética. No que concerne a teorização literária, (1) o Decadentismo, enveredando pelos caminhos da Arte pela Arte, replasmados do Parnasianismo, não formula claramente este projecto, que captamos, sobretudo, na sua prática poética. Esta inconsistência doutrinal revelar-se-á responsável pelos limites do Decadentismo enquanto corrente estética. José Carlos Seabra Pereira refere, no entanto, alguns indícios de reflexão estética, ocasionalmente registados na utilização do lexema "esteta"(2).

A estruturação poética subsidiada pela sugestão e pela intuição constitui, no Decadentismo, uma mudança radical, relativamente aos moldes do discursivismo parnasiano. Estas duas vertentes marcam uma atitude poética filiada na afectividade e numa diferente forma gnósica, mas, mesmo assim, o Simbolismo novamente ultrapassa o confinamento individual a que se circunscrevia o seu uso decadentista, interessado, sobretudo, na captação de estados de alma pessoais.

A divergência entre Decadentismo e Simbolismo estende-se, ainda, e largamente, por vários outros aspectos, mas é-nos impossível ceder, aqui, à tentação de os explicitar amplamente. Faremos, ainda, uma muito breve referência à temática desenvolvida por ambos os estilos de época. Na poesia portuguesa, este aspecto assegura, também, a relação de convergência entre Decadentismo e Simbolismo. Por isso Seabra Pereira se lhes refere como "dois estilos de época (por vezes contíguos, mas geralmente imbricados, em relações de grandeza variáveis)" (3). O espectro temático que ambos contruíram é por demais alargado para poder, aqui, ser descrito (4). Salientamos, apenas, pelo carácter preponderante e recursivo, a referência directa ou velada à desgraça,

(1) Sobre este assunto, veja-se a obra de José Carlos Seabra Pereira - Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, pp.47-48.

(2) *Vide idem*, p.47.

(3) *idem*, p.261.

(4) Para uma panorâmica satisfatória dos espectros temáticos desenvolvidos pelo Decadentismo e pelo Simbolismo, *vide idem*.

que se lê um pouco por toda a produção poética da altura, constituindo-se, mesmo, nalguns autores, como *leit-motiv* (1). Todavia, esta temática imprime, nas realizações decadentistas, um matiz pessimista - claramente corporizado nas manifestações do "spleen" - e que o Simbolismo conseguirá, de certo modo, superar.

Perante um quadro poético problematicamente construído de encontros e desencontros, parece-nos importante compreender de que forma a obra de Roberto de Mesquita "dialoga" com o seu contexto estético, destacando as linhas de desenvolvimento temático-textual que subscrevem o seu itinerário poético.

Curiosamente, a estreia de Roberto de Mesquita como poeta, no ano de 1890, coincide com a primeira publicação do Cancioneiro Chinês de António Feijó, talvez a obra mais marcadamente parnasiana deste autor, e dos revolucionários Oaristos de Eugénio de Castro, factos que, significativamente, ostentam a convivência estética de tendências à partida opostas. O conhecimento destes elementos afigura-se-nos relevante para a compreensão das várias orientações que, marcando, simultaneamente, o quadro literário português, irão coexistir, também, como teremos oportunidade de referir no capítulo seguinte, ao longo dos vários agrupamentos poéticos que constituem Almas Cativas.

O ambiente literário nos Açores reflecte, também, esta faceta compósita, sendo difícil precisar, nalguns autores, o código poético que lhes esteve predominantemente subjacente. Entre Parnasianismo e Simbolismo a escolha parecia difícil, atendendo à enorme projecção aí alcançada pelas duas escolas. Pedro da Silveira, no entanto, parece ver, no Simbolismo, a forma poética mais adequada à idiossincrasia açoriana, decorrendo esta predisposição do carácter "penumbroso" da poesia simbolista, mais apropriado à paisagem e modo de ser açorianos, do que o carácter "solar" do Parnasianismo (2).

(1) Vejam-se, particularmente, as obras de Camilo Pessanha e Eugénio de Castro.

(2) Cf. Pedro da Silveira - "Prefácio" à Antologia de Poesia Açoriana, pp.29-30.

As primeiras afirmações do movimento simbolista nos Açores ocorrem nos anos de 1892 e 1893, encontrando especial acolhimento no semanário O Açoriano e, mais tarde, em A Actualidade, O preto no branco e A Autonomia dos Açores. Em 1894, a revista Exoterismo, embora rapidamente eclipsada, assegurou a difusão do novo programa estético, pelo qual, na opinião de Pedro da Silveira, os Açores pareciam especialmente ansiosos, por responder "à liberdade que os jovens escritores açorianos requeriam para as suas criações" (1). Fernando de Sousa, Bernardo Maciel, Duarte Bruno, Humberto de Bettencourt, Carlos e Roberto de Mesquita contam-se entre os poetas que melhor cultivaram estes novos cânones.

Em Portugal e nos Açores, o Simbolismo parece ter como pólo aglutinador a mesma vontade de reacção contra o Positivismo. Mas não esqueçamos que, em Portugal, o Simbolismo não se estrutura pela fiel correspondência dos códigos semântico-pragmáticos que, em França, plasmaram o mesmo movimento. Parecem-nos especialmente pertinentes, a este respeito, as considerações de Jacinto do Prado Coelho, a propósito da dimensão simbolista da poesia portuguesa:

"Se considerássemos Mallarmé o simbolista-tipo e definíssemos o movimento simbolista pela concepção do Universo como teia de analogias e pela concepção da poesia como busca do Absoluto, então o Simbolismo português não passaria dum arremedo, duma pueril, embora habilidosa, imitação de gostos cujo sentido se não apreende. Mas o Simbolismo francês (e depois europeu e americano) não se reduziu à ambição metafísica de Mallarmé: foi um movimento (mais que uma escola) extremamente complexo, rico de afirmações originais, a ponto de Johansen dizer que os simbolistas discordavam uns dos outros em quase tudo, excepto quanto à existência dum ideal em poesia e na aguda consciência do estilo" (2).

(1) *idem*, p.29.

(2) Jacinto do Prado Coelho - "Panorama do Simbolismo Português", in Estrada Larga, p.107.

Não esqueçamos, ainda, a larga preponderância do Decadentismo, que, conjugado com os aspectos predominantemente escolares e formalistas assumidos pelo Simbolismo português, particulariza, nitidamente, este movimento (1).

É precisamente de uma leitura influenciada por estas premissas teóricas que decorre a nossa tentativa de caracterizar o itinerário poético de Almas Cativas. E é à luz deste contexto que se podem compreender as hesitantes classificações da obra de Roberto de Mesquita. Pondo de parte os aspectos respeitantes à sintagmática parnasiana desta obra, que serão objecto de análise no capítulo que segue, Almas Cativas organiza um tecido temático-discursivo que a crítica tem classificado ora como "simbolista", ora como "decadentista", ora, ainda, como "decadentista-simbolista" (2). Se, nalguns autores, Roberto de Mesquita aparece referido como um dos "mais lídimos representantes" do nosso Simbolismo (ao lado de Camilo Pessanha), noutros surge como um poeta que actualizou apenas "discretos processos simbolistas" ou em cujos versos transparece, apenas, um carácter "incipientemente simbolista" (3).

(1) "É mais decadente que simbolista a pequena escola que teve por corifeu o autor de Oaristos" e "Eugénio de Castro adoptou, por desejo de renovação artística e certa forma de escândalo, um simbolismo escolar, luxuoso, policromo, em que os motivos, mais ou menos aprendidos, ficam no segundo plano, ofuscados pelo corpo das palavras selectas, pela riqueza surpreendente das imagens, pela audácia das comparações, pela variedade dos ritmos, pela estranheza e perfeição das rimas" (*idem*, p.108).

(2) Estão neste caso os comentários de Jacinto do Prado Coelho - "Roberto de Mesquita e o Simbolismo", Ao Contrário de Penélope, de José Carlos Seabra Pereira - Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, e de Óscar Lopes e António José Saraiva - História da Literatura Portuguesa, e Óscar Lopes - História Ilustrada das Grandes Literaturas, respectivamente.

(3) Cf. Jacinto do Prado Coelho - "Simbolismo", in Dicionário de Literatura, vol. IV, p.1030, Urbano Tavares Rodrigues - "Roberto de Mesquita", *idem*, vol. II, p.637 e Fernando Guimarães - "Recensão crítica a Almas Cativas", in Colóquio-Letras, Lisboa, nº 32, 1976, respectivamente.

Ainda na opinião de alguns críticos (1), o filão simbolista veiculado por Almas Cativas assume especial relevância na totalidade da literatura finissecular portuguesa, pela forma como, aí, se processa a afirmação do tédio. Nesta obra, uma larga panóplia de imagens retiradas do domínio geográfico-meteorológico assegura a expressão de variados estados de alma, afins do pessimismo que estrutura a cosmovisão decadentista-simbolista, e que constituem, na opinião de Vitorino Nemésio, "uma psicologia meteorológica, soldando estritamente ao clima as [...] variações de humor" (2).

O recurso simbólico ao mar e às paisagens brumosas, expressivas de estados de alma que se prendem com a solidão e o exílio, tem sido, efectivamente, um dos factores que justificam a atribuição a Almas Cativas do papel precursor de uma "estética" da açorianidade ou, tão só, da insularidade (3). Frequentes vezes, a crítica tem menosprezado a forte inscrição de Roberto de Mesquita nas estéticas fim-de-século (4), fascinada por este aspecto da obra, que, a comprovar-se, não só particularizaria, positivamente, a nossa literatura decadentista-simbolista (5), relativamente ao contexto literário europeu, como, também, serviria os propósitos de uma "nacionalização" da literatura produzida nos Açores (6).

(1) *Vide*, por exemplo, Urbano Tavares Rodrigues - "Roberto de Mesquita", in Dicionário de Literatura, Eduíno de Jesus - "Estudo Crítico", in António Moreno - Obra Completa. Com um "pranto" de Armando Côrtes-Rodrigues, Coimbra, Tipografia Coimbra Editora Lda, 1958 e Pedro da Silveira - "Prefácio", Antologia de Poesia Açoriana.

(2) Vitorino Nemésio - "O poeta e o isolamento: Roberto de Mesquita", p.139.

(3) Cf. Pedro da Silveira - "Prefácio" a Antologia de Poesia Açoriana.

(4) Artigos como "O poeta e o isolamento: Roberto de Mesquita" de Vitorino Nemésio e o de José Martins García - "O cárcere e o infinito", in Da Literatura Açoriana, entre outros, confirmam esta perspectiva.

(5) "Mesquita significa, neste movimento, a açorianidade, como Camilo Pessanha o orientalismo" (Cf. Eduíno de Jesus - "Estudo Crítico", p.305).

(6) Objectivos especialmente presentes nos comentários de Pedro da Silveira e sobre os quais remetemos para o último capítulo deste trabalho.

Ora, tal como se afirma no capítulo IV deste trabalho, parece-nos que a insularidade, antes de se afirmar como opção estética de base (no contexto da obra do poeta, pelo menos) institui-se como coordenada temática e simbólica do sistema literário decadentista-simbolista, que é onde, verdadeiramente, Roberto de Mesquita se inscreve, como teremos oportunidade de provar.

Com efeito, a imagística insular, que percorre, em Almas Cativas, um leque variado de sensações, que vão do desamparo ao aprisionamento, atravessa a nossa lírica decadentista, com um trajecto bastante recursivo. Parecem-nos, por isso, perfeitamente justificados os exemplos que, a seguir, transcrevemos e que confirmam o drama da incomunicabilidade, fortemente latente neste sistema literário. Henrique de Vasconcelos parece-nos particularmente sensível a esta tónica dramática: "Flores cinzentas são as vagas nostalgias / Desesperos sem fim, desânimos, modorras (...) / Prendendo-nos a Alma assim como masmorras".

A solidão, que, no Decadentismo, resulta muitas vezes de uma peregrinação falhada, transparece, ainda, nos versos "Ó minh' Alma - Claustro em que agonizam freiras" e "Acho-me só e vou, assim como um monge antigo, / Sem encontrar ninguém, sem ter algum amigo / Que conforte. Não me abre a boca um só lamento". É, ainda, especialmente sugestiva a expressão da alma encarcerada, em "O tédio é o carcereiro que nos prende / A Alma n' uma jaula de granito" e a invocação dirigida a "Nossa Senhora do Exilado" (1).

Em Saudades, Júlio Brandão recupera a mesma imagética de prisão, confirmando, muito ao modo decadentista, a impossibilidade de se encontrar refúgio num mundo em agonia: "E não tenho agora onde a minha alma acoite, / Às grades da prisão, todo desfeito em choro !...". Noutros momentos da mesma obra, influenciado pela técnica impressionista cultivada pelo melhor Decadentismo, afirma: "E a paisagem parece, em lágrimas banhada, / Com ar friorento do

(1) Cf. Henrique Vasconcelos - Flores cinzentas, Coimbra, França Amado, editor dos modernos, 1893, pp.15, 58, 16 e 55, e A Harpa de Yanadio, Coimbra, França Amado, 1895, p.XXXVIII, respectivamente.

mendigo esfarrapado, / A que espreitasse um prisioneiro pelas grades l...". Por isso, em "Oração Final", o apelo dirigido a Deus contempla aqueles cuja condição existencial encontra a sua total dimensão na expressão simbólica do aprisionamento: "São os presos, das velhas grades / Erguendo à luz as magras mãos ..." (1).

O isolamento, também conjugado com a incompatibilidade, gerada ou não pelo exacerbado individualismo da época, encontra, ainda, ecos em Paraíso Perdido, de António de Oliveira-Soares: "Sempre terei a nostalgia, a dor / D' um pobre sentado à porta d' oiro d' um palácio" (2).

Face a esta recorrência na lírica decadentista portuguesa, não nos parecem especialmente inovadores ou particularmente inclinados à expressão de uma insularidade estética os lexemas, metáforas ou expressões que, em Almas Cativas, asseguram a mesma construção temática (3).

A configuração da existência num espaço de cativeiro constitui uma rede bastante rica de significados, na obra de Roberto de Mesquita. Se o isolamento ou a incomunicabilidade retêm, mais fortemente, o seu dramatismo, nesta formulação simbólica da vida, espraiando pela obra uma tonalidade decadentista, a dinâmica deste processo não se esgota, contudo, nestes dois eixos temáticos.

A subordinação de grande parte do texto à ideia polarizante de prisão, já prefigurada não só no título Almas Cativas, como nalguns títulos de composições ("Janela da Bastilha", "Às grades da prisão", "Balada da Princesa Cativa", "Exilado") assegura a coesão semântica da obra. Por isso, ler Almas Cativas sob a isotopia da "prisão" equivale a interceptar, em cada etapa de leitura, a homologia criada pelo texto entre esta linha temática e uma série de estados de sensibilidade. Assistimos, deste modo, à sua conjugação com as ideias de isolamento, saudade, tédio e, mesmo, com a atitude poética.

(1) Cf. Júlio Brandão - Saudades, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, s/d, pp.31, 53 e 118, respectivamente.

(2) Cf. António de Oliveira-Soares - Paraíso perdido, Lisboa, M. Gomes Livreiro - Editor, 1892, p.55.

(3) *Vide, infra*, capítulo IV.

É, sobretudo, através deste último cruzamento (prisão/isolamento e poesia) que Almas Cativas se aproxima da estética simbolista. Como sabemos, a crença na capacidade cognosciva do poeta, ligada à convicção de que o mundo terreno é uma projecção grosseira do "verdadeiro" mundo que importa desvendar, são aspectos preponderantes da concepção de arte elaborada pelo Simbolismo (1). Tal como já sublinhámos, estes factores viabilizam a superação da condição existencial decadentista, marcada pela impotência e pela decepção.

Ora, justamente, em diversos momentos da obra, sobretudo nos blocos intitulados "A Alma das Coisas" e "Melancolia", afloram à superfície do texto referências a uma concepção de poeta e de poesia que corroboram, aparentemente, os enunciados teóricos simbolistas: ao poeta é dado "sentir o "eu" sagrado" das coisas (2), descobrir em tudo "um espírito a cismar" (3) e de entender, de forma quase exclusiva, as vozes dispersas do Universo (4). Através

(1) O movimento simbolista não deve ser compreendido apenas por referência ao seu afim decadentista, nem pela simplista oposição, relativamente ao Parnasianismo. São, de facto, numerosos os aspectos retomados do movimento romântico, sobretudo alemão, em particular esta nostalgia da pátria perdida, centro privilegiado onde reside a "verdade" e a que somente o estado de êxtase, como o é o estado de "exaltação poética", consegue aceder (Cf. Albert Béguin - L'âme romantique et le rêve, Paris, J. Corti, 1963).

(2) Cf. "A Alma da Noite", p.48.

(3) Cf. "Universalidade II", p.30.

(4) Cf. "Preces Bárbaras": "Só eu, só eu entendo a vossa voz, pinhais", p.166.

de um destinatário ambíguo, "vós" (1), opõe-se, no texto, o universo de comunicação normal ao universo de comunicação poética, corporizado na primeira pessoa de enunciação:

"Enquanto se detém o vosso olhar
À tona dos aspectos, impotente,
No âmago de tudo, claramente,
Eu descubro um espírito a cismar."

("Universalidade", p.30)

(1) A presença deste destinatário contribui para a dimensão dramática de Almas Cativas, que se manifesta diversamente ao longo da obra. A ocorrência de frequentes manifestações de conflito (sonho/realidade, vida/morte, felicidade/infelicidade, prisão/evasão, etc) parecem-nos poder integrar-se nas coordenadas semântico-pragmáticas inerentes à estrutura profunda do texto dramático.

A frequente interposição de uma segunda pessoa (tua/vós/te/tu/ti e diversos vocativos: Senhor, alma, amiga, Noite, Meu Pai, meu amor, etc), para além de suscitarem uma reflexão sobre a natureza do lírico em Roberto de Mesquita, fazem ressaltar uma estrutura dialógica, que, como sabemos, subjaz ao género dramático. Contribuem, também, para este carácter dramático de Almas Cativas algumas indicações didascálicas (Cf. por exemplo, pp. 57, 58, 114 e 185) e os diversos deícticos criados pela enunciação, relativos à situação comunicativa intratextual (Cf. pp. 58, 61, 68, 77, 185, 200, etc).

Para além da estrutura dialógica resultante da particular comunicação do sujeito poético com as "almas das coisas", chama-nos, particularmente, a atenção, nesta obra, o desdobramento dramático do sujeito de enunciação, que nalguns momentos da obra, estabelece diálogo com a própria alma: "Minha alma, donde nasce a mágoa que te invade ? / Que éden sentes perdido ?" (p.64) ou "Oh! como cresce ante esta orquestra o teu desgosto, / Alma violácea, inconsolável desterrada !" (p.200).

As narrativas dramatizadas ocorrentes nos poemas reunidos sob o título "Evocação" merecem registo à parte, por procederem da actualização de um modelo técnico-discursivo ocorrente no Parnasianismo, sobretudo em Gonçalves Crespo e Lecomte de Lisle.

Sobre os traços caracterizadores do texto dramático, veja-se, entre outros, Vítor Manuel de Aguiar e Silva - *op. cit.*, pp.604-624.

"Vós não a podeis ver, não descobris
Essa entidade estranha que nos cerca,
Imersa num profundo meditar ...
Vossas almas jamais estremeceram (...)
(...) Perante ti, ó Noite que me fitas
Mergulhada num místico cismar,
A minha alma temente se prosterna (...)"

("A Alma da Noite", p.49)

A condensação de referências à atitude poética ("âmago", "claramente", "descubro") parece elucidativa de potência cognosciva, indissociável do "olhar" do poeta. No entanto, esta capacidade reveladora não chega a sobrepor-se à dramática inaptidão decadista. De facto, o poeta, investido de uma particular aptidão cognitiva, acaba por sucumbir à força desigual da relação dialéctica revelação/encobrimento, devolvendo ao leitor todo o carácter deceptivo de que se revestiu esta "vidência" poética:

"A Noite é consciente. Em torno a mim
Misteriosa como um deus ignoto,
Sinto-a viver, sinto-lhe o "eu" sagrado
Cheio de incognoscíveis pensamentos
Que a alma aspira como vago aroma,
Mas que o verbo não pode traduzir."

("A Alma da Noite", p.48)

"E eu sinto errar na tarde de veludo
Uma alma que medita, esparsa em tudo,
Um ser espiritual que não descubro."

("Tarde Sonhadora", p.38)

Em Almas Cativas, parece especialmente importante a afirmação da existência, global e universal, do oculto (1), importância que se sobrepõe, consideravelmente, à possibilidade de conhecimento desse oculto. Consequentemente, a presença simbolista, em Almas Cativas, não chega a ultrapassar o domínio de uma certa incipiência. Se o discurso poético de Roberto de Mesquita referencia, muito simbolistamente, a multiplicidade de discursos ocultos só perceptíveis ao sujeito de enunciação poética ou aos "corações eleitos", como se afirma no poema "Universalidade", não esqueçamos que o mesmo discurso denuncia sinais de impotência poética que acabam por fazer submergir a ambição simbolista inicial.

"Sim, eu avisto muito ao longe um vago mundo
Que não pode atingir a tua débil vista.
Há uma clarabóia aberta ante a minha alma
Por onde, indiferente ao mundo familiar,
Alongo os olhos à mansão distante e calma
Onde se eleva, como a Virgem no altar,
A beleza essencial, para sempre vedada
À nossa alma que geme à terra agrilhoadada."

("Janela da Bastilha", p.72)

Além da incidência platônica e da referência à alegoria das cavernas, que se lêem, facilmente, neste poema, parece-nos importante salientar a confirmação da homologia estabelecida entre capacidade poética e prisão, cuja aproximação se anuncia logo no início do poema: "Janela da Bastilha".

A alma, privada de uma visão integradora, decorrente do distanciamento do país ideal, frequentemente expressa, em Almas Cativas, uma solidão existencial,

(1) Cf. "Universalidade II", "Luar", "Janela da Bastilha", "Nocturno II", "Em Samos", "Perante a Face da Noite", etc.

subsidiada pelo colectivo "nossa", ou poética, confinada ao domínio individual: "minha". A actividade poética, curiosamente, é assumida de modo solitário em diversos momentos da obra: "Só eu, só eu entendo a vossa voz, pinhais" e "Porém ali somente eu escutava ..." (1).

O projecto poético levado a cabo pelos simbolistas, atribui ao poeta dons de visionário, pelos quais lhe é permitido escutar o silêncio, desocultar o oculto e ver o invisível. Se entendermos este visionarismo como a visão do mundo imposta pela subjectividade de cada um (2), compreendemos não só a exigência do isolamento, como a sintonia criada entre a alma do poeta e a alma das coisas, numa cumplicidade que a solidão subsidia (3).

A obsessiva vontade de captar as múltiplas linguagens existentes no Universo e de aceder ao seu conhecimento profundo, que se infere dos poemas "Os que ficam" (p.54), "A Alma da Noite" (pp. 48-49), "Relicários" (pp.42-43), "Tarde Enferma" (p.34), "Jethesemani" (p.32), "Universalidade" (pp.39-40), "Romanticismo" (p.159), "Preces Bárbaras" (p.166), "Melancolia" (p.167), "O Velho Cravo" (p.168), "A Catedral" (p.171), inscreve a obra na intenção simbolista da "expression (...) du sens mystérieux des aspects de l' existence" (4). Em Roberto de Mesquita, a "sabedoria" alcança-se pela via de uma relação vital entre o poeta e as coisas, que explica, na obra, a recursividade de lexemas que nos remetem, de imediato, para o domínio do conhecimento sensível e intuitivo (5): "eu respiro", "eu sinto", "a minha alma respira", "presente-se", "A minh'alma bebia", "eu

(1) Cf. "Preces Bárbaras", p.166 e "Epifania", p.58, respectivamente.

(2) A revolução romântica apontara, como caminhos de renovação poética, a linguagem do sonho e do visionarismo, que os simbolistas irão recuperar. Acerca do visionarismo como atitude poética romântica, Jorge de Sena considera que, para os românticos, a pessoa de cada um era um veículo destinado a impor, não a clarificação do geral, mas a subjectividade que marca o geral, quando este é refractado pela visão individual (Cf. Jorge de Sena - "O Romantismo", in O Tempo e o Modo, nº 36, Março de 1966).

(3) Cf. "Relicários II" e "Nocturno I".

(4) Mallarmé, citado por José Carlos Seabra Pereira - *op. cit.*, p.71.

(5) Vide, especialmente, "Universalidade II", "Rondó do Outono", "Relicários II", "Nocturno I", "Romanticismo", "Preces Bárbaras", "Idílio IV" e "A Alma da Noite".

escutava", "a minha alma aspira", "parece-me", "a minha alma absorve", etc.

Todavia, a sintonia assim desencadeada parece não conseguir transpor a barreira do hermetismo ou, tão só, da inaptidão do discurso poético para o desocultar. De facto, o carácter deceptivo da actividade poética parece encontrar explicação na insuficiência da palavra, que atrás referimos: "Mas que o verbo não pode traduzir". As referências aos meandros de actividade poética são, contudo, escassas em Almas Cativas, pelo que não podemos, com segurança, concluir acerca do posicionamento poético de Roberto de Mesquita, relativamente às aspirações simbolistas de alcançar a "emoção poética de sentido universal" (1).

Para os simbolistas a poesia era, apesar de tudo (2), mensagem e, por isso, ao poeta cumpria traduzir, sugerindo, aquilo que, pela intuição (3), lhe fora dado compreender. Na "Introdução" a Légende d' Ames et de Sangs, René Ghil apostava no "mot qui impressionne", por oposição ao "mot qui narre", numa tentativa de superação dos limites da linguagem quotidiana (4). A insuficiência do "verbo", referida por Mesquita, não parece referir-se à inaptidão da linguagem quotidiana, mas, sim, à da linguagem poética, pela força demiúrgica inerente ao lexema "verbo" (5). A fusão poeta/mundo, símbolo da atitude poética por excelência, raramente dá lugar à identificação simbolista do sujeito de enunciação com o mundo que o rodeia. Citamos, apenas, o exemplo "Eu sou um tenebroso e vetusto solar / Onde divagam, onde se ouvem suspirar / Almas penadas de remotos ancestrais" ("Almas Penadas", p.75) e, mais veladamente, "eu creio ter por alma uma nua mansarda" ("A Chuva", p.162) e "a minha alma lembra uma mansarda fria"

(1) René Ghil - Traité du Verbe, citado por Guy Michaud - *op. cit.*, vol II, p.408.

(2) Cf. Guy Michaud - *op. cit.*, vol. II, p.409.

(3) René Ghil, em Les Dates et Les Oeuvres, define a intuição como "le point d' une synthèse si rapide que l' esprit n' a pu en saisir les immédiats termes analytiques", embora Guy Michaud precise que a intuição não assume um carácter "irracional", mas, sim, "supra-racional" (Cf. Guy Michaud - *op. cit.*, p.409).

(4) *idem*, p.410.

(5) O acto de criação, como acto de linguagem, iniciou-se pela força do Verbo: "No princípio era o Verbo e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus" (Cf. Evangelho Segundo S. João).

("A Chuva", p.162) alguns dos quais Jacinto do Prado Coelho refere em "Roberto de Mesquita e o Simbolismo" (1). Por isso, a obra de Roberto de Mesquita não escapa à determinística incapacidade decadista, mesmo se, em determinados momentos, actualiza coordenadas temático-ideológicas de inscrição simbolista.

A construção do exílio, que, como vimos, subjaz a diversos domínios temático-ideológicos (actividade poética e condição existencial) de Almas Cativas, procede, sobretudo, pela polarização de dois espaços, um, da ordem do real, outro da ordem do desejo: prisão e evasão. Este último, ao projectar, no texto, uma topografia mítico-religiosa (Canaã, Éden, Eldorado, Além, Ausente, País, Terra Prometida, Sião, etc) (2), inscreve Almas Cativas num filão marcadamente simbolista: a ânsia de reencontro com a pátria ou com a essência perdida.

"Mas ninguém há, como eu, que o seu exílio tenha
Na própria pátria, e sinta essa saudade estranha
Que no meu coração morbidamente avulta

Por vezes, quando à tarde o olhar no longes ponho:
Saudade dum país mais vago do que um sonho
E que eu nunca hei-de ver, nem sei onde se oculta ..."

("Exilado", p.172)

A obsessiva vontade de reencontro com o local convocado pelo desejo, que se infere da leitura dos poemas já citados e que traz consigo a marca do movimento simbolista, redundando, na maior parte dos casos, em fracasso ou, então, em prolongamento infundável da "nostalgia d' au-delà" (3), pelo que, mais uma vez, a obra de Roberto de Mesquita se aproxima, preferentemente, da tonalidade

(1) Cf. Jacinto do Prado Coelho - Ao Contrário de Penélope, p.218.

(2) Vejam-se, sobretudo, as composições "Nocturno II", "Janela da Bastilha", "Ancestral", "Exilado", "Além", "O Pastor Solitário", "Às Grades da Prisão", "Do Livro "Alma"" e "Mar Largo".

(3) Cf. "Do Livro "Alma""", p.200.

decadentista do desengano e da frustração.

"É uma mágoa sem fim, uma tristeza doentia,
Uma saudade do quer que é, remoto, ausente ...
Uma nostalgia d' au-delà, uma nostalgia
Dum País esfumado ao longe, vagamente ..."

("Do Livro "Alma"", p.200)

"O Ausente ! Canãã remota e suspirada
Que azuleja não sei que mágica poesia ...
Como se esfumam ante o olhar da Fantasia,
Muito ao longe, jardins, castelos de balada !"

("Mar Largo", p.208)

"Saudade dum país mais vago do que um sonho
E que eu nunca hei-de ver, nem sei onde se oculta ..."

("Exilado", p.172)

Todavia, saliente-se que, neste pendor decadista da obra, raramente se procede à afirmação da desistência que, em grande parte dos casos, atravessa a nossa lírica decadentista (1).

Parece-nos, ainda, relevante, para a estruturação do sentido do exílio e de prisão, a análise de um dos núcleos imagísticos mais recorrentes em Almas Cativas: o das brumas e da nebulosidade. Com efeito, a paisagem "empanada", "macilenta", "biliosa", "cinzenta", "pesada", "penumbrosa", "baça", "densa", "de burel", "de chumbo", etc. parece querer configurar o limiar entre real e ideal, entre prisão e evasão, saldando-se, apesar de tudo, como espaço simbólico da

(1) *Vide* José Carlos Seabra Pereira - *op. cit.*, p.276: "É, em grande parte, como fruto deste inelutável domínio do desengano e da maneira pessimista de se situar perante o mundo e os homens, que deve ser encarada a atitude desistente e prostrada, à qual a lírica decadentista se abandona constantemente."

frustração e da opressão: "Por esta noite de céu baço e sem luar / A alma das coisas é viúva e taciturna" e "Sob o agoiro dos céus cinzentos e pesados / A alma afogada na maré da desesp' rança / Anónima, que inunda a noite bruna e mansa / E me oprime como os sinos a finados ..." ("Jethesemani", p.32). O poema "Alvorada Saturniana" confirma, também, este veio deceptivo:

"A paisagem, que empana um véu cinzento e baço,
Ressuma na manhã irregelada e má
O fastio da vida, o mórbido cansaço
Dum velho coração que nada espera já."

("Alvorada Saturniana", p.33)

Almas Cativas parece construir, de modo dramático, a afirmação da existência como privação do Ideal, da felicidade, de liberdade, do novo, do desejo, etc (1). E é, talvez, a intensidade deste sentimento de privação que ocasiona, no texto, a recursividade dos lexemas "viúva" e "viuvez" (2), cuja composição sémica, fortemente significativa, reforça a homogeneidade semântica do texto. Os seus semas constitutivos integram-se, de forma pertinente, nas isotopias da dor, da saudade, da desesperança, da morte e da solidão, que definem, *grosso modo*, as principais linhas semânticas do texto.

A agudização do sofrimento resulta, em grande parte, desta configuração da existência como prisioneira, solitária, distante da felicidade e eternamente sonhando com a evasão que se não realiza. Esta área semântica da dor conjuga, no texto, um insistente conjunto de lexemas afins: dorida, amargo, magoado, geme,

(1) Os poemas "O Pastor Solitário", "Balada da Princesa Cativa", "Ar de Inverno", "Horas Pardas", "Exilado", "Rondó do Outono", entre outros, confirmam esta leitura.

(2) Estes lexemas ocorrem, em Almas Cativas, nas pp. 32, 51, 57, 61, 67, 160, 161 e 162. Os mesmos lexemas percorrem as obras Azul e Paraíso Perdido de António de Oliveira-Soares, Saudades e O Jardim da Morte de Júlio Brandão, Exiladas de Alberto Osório de Castro e A Harpa de Vanadio e Flores Cinzentas de Henrique de Vasconcelos

gemido, gemente, tristeza, tristonho, tristíssimo, lamentos, pesar, desgosto, chora, plangente, macerado, pungente, aflição, etc. As "Almas Cativas" a que o título se refere são, sobretudo, almas cativas do sofrimento, que dão corpo ao filão dramático decadista. De facto, a predisposição do poeta à sintonia cósmica e a sua aptidão para compreender as correspondências universais não chegam para "libertar" o mundo do sofrimento em que está imerso: "Por esta noite de céu baço e sem luar / A alma das cousas é viúva e taciturna. / Nada na opressiva estagnação nocturna / Um sofrimento esparso, um avulso pesar ..." ("Jethesemani"), "Na tarde toda combalida de chorar / Solta uma flauta os seus lamentos de veludo, / Que parecem brotar do íntimo de tudo ..." ("Tarde Enferma"), "Oh! essa alma que chora o seu desgosto / No íntimo das cousas, ao sol-posto, / Por este Outubro mórbido e fanado!" ("Rondó do Outono").

O dramatismo que se sente latente em Almas Cativas parece-nos decorrer da vibração sofredora das almas, a que o poeta não consegue dar solução, encarcerado, também ele, numa "alma doente": "...Ó paisagens hiemais, / Como vós sois irmãs da minh' alma doente, / Campo que o temporal, a neve, os aguaceiros / Invadem, devastando os bosques cruelmente, / Alagando rediz, choças de pegureiros ..." (1). A sua própria condição de desterrado (2) predispõe-no mais à sintonia com o sofrimento universal do que à "vidência" caracteristicamente simbolista.

O visionamento poético, que já referimos como elemento semântico-pragmático do movimento simbolista, encontra, por vezes, no texto, uma referência explícita através dos lexemas "vidente" (p.42) e "visão" (p.42, 45, 159). Curiosamente, a visão parece proporcionar o reencontro com o tempo passado, preenchendo a ânsia de evasão que domina a poesia decadentista e

(1) Cf. "Azul de Inverno", p.207.

(2) "A mágoa dum poeta desterrado / Suspira errante na nortada fria." (Cf. "Rondó de Outono", p.40). O poema "A Janela do Poeta" confirma, também, os aspectos sublinhados: "Abri uma janela na minha alma enferma".

simbolista (1). É flagrantemente recursivo o percurso poético que, subsidiado pelo sonho, pelo visionarismo ou pela transfiguração impressionista, transporta o poeta ao domínio dos "tempos abolidos" (2): "Sol do Sonho, ilumina o templo do Passado" (3) (Cf. pp. 41, 42, 43, 44, 45, 56, 73, 75, 167, 168, 169, 170-171). Estes aspectos parecem-nos tipificar aquilo que Nemésio classificou, em Almas Cativas, de "arqueologia da saudade" (4) e que se inscreve nos objectivos frequentemente decadistas da superação do sofrimento.

Em Almas Cativas, paralelamente ao tempo outonal e ao fim-de-tarde, a noite assume-se como o espaço e o tempo propícios à captação do Mistério. Aliás, não deixa de ser curioso que a maior parte das referências a "poeta" e "poema" (5) ocorram neste contexto nocturno. Os traços que oferecem uma descrição sémica da noite ("sagrada", "augusta", "estranha", "misteriosa", "ungida", etc) poderão significar, também, em última análise, a essência poética por excelência, tão poderosa quanto oculta, a quem o poeta devotamente presta vassalagem.

Aliás, o cortejo de metáforas e comparações emprestadas ao foro sacro-litúrgico, para além do significado que obtém da sua relação com o código epocal em que se inscreve (6), realiza, no texto em questão, o percurso da aproximação do natural ao sobrenatural, isto é, do plano da realidade ao plano da idealidade: "Eis a hora em que tu, alma excitada, / Ao país das quimeras te

(1) Cf. José Carlos Seabra Pereira - *op. cit.*, p.337: "Podemos compreender que, como soluções para as inquietações e as desventuras da existência, essa poesia - a decadentista e até a simbolista - procure formas de evasão ... antes de se entregar a atitudes de desistência."

(2) Cf. "Idílio III", p.67.

(3) Cf. "Remember", p.63.

(4) Cf. Vitorino Nemésio - "O poeta e o isolamento: Roberto de Mesquita", *op. cit.*, p.141.

(5) Cf. pp. 40, 120, 163, 192, 198.

(6) Cf. José Carlos Seabra Pereira - *op. cit.*, pp.423-427.

A sua ocorrência em Almas Cativas, é bastante variada: "unge", "rezar", "oração", "santas", "monjas", "místico", "êxtase", "salmo", "ascético", "sagrada", "transfigurante", "eflúvio", "benção", "hóstia", "igreja", "adora", "prece", "asceta", "celebram", "lausperene", "éden", "padre", etc.

transportas" (1). A linguagem litúrgica que serve, normalmente, o desenrolar do ritual da celebração através da qual Deus se faz presente aos homens, cumpre, em Almas Cativas, a simbólica função de expressar a particularíssima comunhão entre os seres e o universo: "Dir-se-á que a terra adora a hóstia argêntea erguida / E absorve num enlevo a benção do luar" (2).

Neste sentido, Almas Cativas abre-se à manifestação de um estado poético marcadamente simbolista, todavia sem grande repercussão na totalidade da obra. Com efeito, mais do que pela euforia confiante na capacidade de desocultação e de apreensão das correspondências universais, Almas Cativas afirma-se, fundamentalmente, por uma sensibilidade mais decadentista, fortemente marcada pelo desengano, pela impotência, pela inquietação e pelo tédio. O espectro cromático, em Almas Cativas, corrobora, ainda, a polarização temática engano/desengano, reafirmando a inclinação decadentista desta obra. O desenvolvimento de um campo lexical subsidiário da "nevrose do rubro" (3) extrai o seu significado do contraponto estabelecido com a distribuição lexical das cores cinzenta e negra (Cf., por exemplo, "Às Grades da Prisão"). A iteração dos tons rubros e dos reflexos de luz e brilho figuram, simultaneamente, a excitação do novo e o mundo de ilusão e de engano, ao qual se interpõe, frequentes vezes, a sombra e a nebulosidade, como figurações do tédio, do desengano e da desesperança (4).

Relativamente à religiosidade que, de forma mais ou menos misticizante, atravessa a lírica decadista, seja-nos permitido salientar que, nalguns poemas

(1) Cf. "Nocturno II", p.158.

Este excerto merece registo, pela alusão a um estado de excitação nervosa e ansiosa por vibrações extáticas, que vai de encontro à nevrose decadentista.

(2) Cf. "Luar", p.47.

(3) Cf. José Carlos Seabra Pereira - *op. cit.*, p.324.

(4) Os exemplos que seguem não têm, de forma alguma, um carácter exaustivo: "oiro", "vermelho", "rubro", "esbraseado", "rutilante", "incandescente", "fogo", "chamas", "brilho", "doira", "rubi", "púrpura", "refulgia", etc. Para a exemplificação do espectro cromático do cinzento, cf. cap. III deste trabalho, p.70.

de Almas Cativas, ela sintetiza, muito decadentistamente, a busca ansiada de Deus (movida ou não pelo sentido do Mistério universal) e, simultaneamente, o sentimento de abandono em que, geralmente, se salda esta procura. O poema "Eli! Eli!" congrega estes dois vectores: "Eu pressinto, Senhor, o vosso olhar / Aberto nessa muda imensidade", "Não nos ouvis às vezes blasfemar / Por nos crermos de todo na orfandade ?" e "Fria mudez responde aos nossos gritos".

Referimos, já, o veio temático da impotência. No entanto, a este respeito, gostaríamos ainda de relevar a significativa ocorrência do campo lexical da senilidade, que sustenta na obra, juntamente com a área semântica da doença e da morte, a dimensão do cansaço e da desesperança. Ação, decisão, virilidade são, de facto, eixos estranhos à dimensão semântica de Almas Cativas. A "alma velha e bota" (1) acaba por projectar na natureza a sua própria condição existencial. Por isso, é à luz deste impressionismo (2) fortemente decadista que devem ler-se as descrições da "senil e enferma alma da natureza" (3), do "ar senil" de um "chuvoso dia", ou do mundo que "fana" "uma velhice amarga" (4). Aliás, a preferência pelos quadros temporais do fim-de-tarde e do Outono (5) revela, já, sinais deste enfraquecimento estrutural, sobre o qual se projecta, algumas vezes, o peso do sofrimento existencial: "Cantai violas do Outono e bocas do sol-posto, / Cantai, gemei a vossa mística balada." (6).

A expressão da alma doente reforça a coerência semântica deste aspecto da personalidade decadentista ocorrente em Almas Cativas, transpondo, também, para objectos e paisagem, num subjectivismo transfigurador, a leitura de um

(1) Cf. "Spleen", p.71.

(2) Seguimos a perspectiva de Jorge de Sena, segundo a qual é impressionista "qualquer notação, subjectivamente adjectivada, de um pormenor ou de um aspecto da realidade objectiva" (Cf. "A linguagem de Cesário Verde", in Estrada Larga, p.410).

(3) Cf. "Alvorada Saturniana", p.33.

(4) Cf. "A Chuva", p.162.

(5) Os poemas "Tarde Enferma", "Tarde Sonhadora", "Rondó do Outono" e "A Sereia", entre outros, exemplificam esta preferência.

(6) "Do Livro "Alma"", p.200.

mundo em desespero (Cf. "Universalidade", "Ruínas", "Alvorada Saturniana", "Tarde Enferma", "Ancestral", "Doente" e "Azul de Inverno"). Este posicionamento convoca todo um léxico afim: doente, enfermo, anêmica, fastio, bilioso, definhada, desmaia, lívido, hospital, convalescente, etc.

Em Almas Cativas, a morte oferece uma dupla interpretação: por um lado, corrobora o aniquilamento total da alma "estiolada" (e daí a profusão de metáforas e animizações como "amortalhar", "mórbido", "morto", "morrer", "defunto", "moribundo", etc); por outro, oferece-se como alternativa apaziguadora do sofrimento, eufemisticamente referida pela noite ou pelo sono: "Ai, o sono doce, sono de crianças / Que os bons mortos fruem no adro dormente !" (1) e "Se se estagnasse esta inefável noite, / Envolvendo a minha alma combalida / E nunca mais a fustigasse a vida / - Esse brutal, esse temido açoite !..." (2).

O poema "Spleen" corrobora esta predisposição preferentemente decadentista de Almas Cativas, oferecendo-se como modelo do tédio epocal que atravessa a obra. Consideramo-lo particularmente digno de nota, pela forma como congrega diversos eixos significativos da organização interna de Almas Cativas. Nele confluem as manifestações do "spleen" baudelairiano, extensivo à própria paisagem, a tristeza e o cansaço existenciais, a ambição nostálgica do "novo", a interposição do espectro da morte, bem como o recurso à paisagem chuvosa e baça a confirmar a nostalgia da luz e a um conjunto de recursos formais decadentistas-simbolistas: circularidade, rima variada, técnica impressionista, *enjambement*, etc.

Todavia, antes de avançarmos na caracterização das estratégias técnico-formais de Almas Cativas, parece-nos importante notar que, nesta obra, as referências à influência de Baudelaire (3), que se lêem, hipertextualmente,

(1) Cf. "Primavera dos Mortos", p.202.

(2) Cf. "Nocturno I", p.157.

(3) Relativamente à influência de Baudelaire em Almas Cativas, *vide, infra*, capítulo IV, deste trabalho, pp.99-102.

nas ocorrências do "Spleen", não assumem uma relevância dominante. À obra de Roberto de Mesquita subsistem, naturalmente, afirmações da presença baudelairiana, mas a tutela de Baudelaire não atinge, por exemplo, a valorização estética do horrível, à excepção, talvez, do poema "A Vénus Esqueleto" (Cf. "Com fervor adorando uma caveira horrível").

Quanto aos temas Amor e Mulher, de pouca fortuna em Almas Cativas, constatamos que a ocorrência de figuras femininas actua como desencadeadora de vários núcleos temáticos, que se integram, sem excepção, no bloco intitulado "Novos Poemas", acentuando, também, na obra, o filão temático preferentemente decadista: Mulher/Engano (Cf. "Retrato de Vénus"), Mulher/Morte (Cf. "A Falsa Deusa" e "A Imortal") e Mulher/Fascínio/Engano (Cf. "Retrato de Vénus", "A Sereia" e "A Imortal") (1). Nas composições que configuram, predominantemente, o código estético parnasiano ("Idílio", "Doente" e "Remember"), a interposição da figura feminina arrasta consigo a presença de Cesário Verde, na construção de um lirismo realista, depurado do sentimentalismo romântico. A caracterização da mulher nunca atinge, aí, dimensão de relevo, desviando-se, frequentemente, a atenção do poeta para os encantos ou desencantos da natureza. A influência do "realismo burguês" parece subjacente à apresentação da mulher amada, não só no comedimento descritivo, como, também, na redução, a nível discursivo, do "nós" ao "eu", sendo só este último que, embora acompanhado, estabelece, sozinho, a sintonia com a natureza que contempla:

"Eu fitando o arvoredor, informe massa preta,
Vinha a cismar. E tu rias alegremente,
Burguesinha adorada, alheia, indiferente
À minha fantasia ardente de poeta."

("Remember", p.192)

(1) Além da sempre referida obra de José Carlos Seabra Pereira, veja-se, também, para uma compreensão globalizante do tratamento decadentista da temática Mulher, a obra de Mario Praz - La Carne, La Morte e il Diavolo Nella Letteratura Romantica, Firenze, Sansoni Editrice, 1966.

Conclui-se, assim, que a estruturação do tema Mulher congrega duas organizações temáticas e discursivas divergentes, que, todavia, encontram a sua coerência na constatação do sincretismo poético que, como mostramos no capítulo que se segue, atravessa a obra poética de Roberto de Mesquita.

Assim, no que diz respeito à manifestação de núcleos temáticos e às concepções de poeta e de poesia, supomos poder concluir que, excepção feita das esferas comuns ao Decadentismo e ao Simbolismo, a obra de Roberto de Mesquita articula uma preponderante orientação decadista, com um Simbolismo difuso, captado, sobretudo, nos assomos de vidência poética, na perseguição de um mítico *au-delà* e na tentativa de captar a vida oculta dos seres.

A análise das estratégias técnico-formais de Almas Cativas parece não alterar, significativamente, esta estratificação de forças, abrindo a obra de Roberto de Mesquita à manifestação de uma prática textual que convoca, simultaneamente, uma organização simbolista e decadentista.

O Simbolismo português, formado, sobretudo, sob a influência de Eugénio de Castro, assume, preferentemente, uma vertente formalista, iniciada com o "nefelibatismo", que investe o espírito de renovação da linguagem poética no domínio dos códigos métrico, fónico-rítmico e estilístico.

Todavia, mesmo na esfera destes procedimentos formais, predomina uma difícil zona de fronteira entre Decadentismo e Simbolismo, na medida em que, como já referimos, o processo de diferenciação entre a linguagem quotidiana e a linguagem poética, que dimensiona, *grasso modo*, o movimento simbolista, teve início com o Decadentismo. As primeiras rupturas relativamente ao narrativismo e descritivismo parnasianos situam-se neste movimento, se bem que só com o refinamento dos recursos da sugestão e da música e com o processo de dissolução sintáctica que o Simbolismo empreendeu é que tenham atingido a maturidade e consciencialização poéticas.

Nesta ordem de ideias, atendendo à natureza incipiente da reflexão estética decadentista, situamos a maior parte das renovações técnico-formais no âmbito dos propósitos simbolistas, respeitando, todavia, a inegável contribuição do

Decadentismo em todo este processo. O carácter discreto dos processos em análise mostrar-nos-á, no entanto, um Simbolismo difuso e pouco firme.

A organização da macro-estrutura de Almas Cativas revela uma multiplicidade de sistemas estróficos, onde o soneto assume especial relevância, num conjunto onde se destaca um rondó, duas composições em *terza rima*, um vilancico, uma trova e uma balada. Esta recuperação de formas poéticas trovadorescas (balada e rondel), palacianas (vilancico) e populares (rimance) acusa a preocupação de atingir uma total liberdade poética, pela exploração de todas as vias que a possibilitem. Nesse sentido, o desrespeito ou a ruptura relativamente às imposições do código métrico parecem especialmente significativos. A "Balada da Princesa Cativa" e o "Rondó do Outono" evidenciam, particularmente, estes propósitos, ao repudiarem algumas das convenções codificadoras do género: a balada apresenta as tradicionais três estrofes de oitavas, seguidas de meia estrofe, todas marcadas por um refrão comum, mas não respeita o esquema rimático convencional. Quanto ao rondó, apenas o título e o esquema de repetições lhe asseguram esta natureza, na medida em que, contrariamente ao sistema estrófico de duas quadras e uma quintilha, apresenta uma estrutura de soneto. Este hibridismo parece-nos ilustrar o projecto de ruptura estética que os simbolistas, sustentados pelo Decadentismo, pretendem radicalizar.

Por seu lado, uma enorme panóplia estrófica acompanha os diversos blocos de Almas Cativas, desde o dístico (Cf. "Torre dum Mago" e "Vilancico"), o terceto (Cf. "Agag"), a quadra (Cf. "A Sereia", "Olhos Amigos", etc), a quintilha (Cf. "A Alma da Noite"), a sextilha (Cf. "Trova Lusitana"), a setilha (Cf. "A Alma da Noite" e "Olhando o Abismo"), a oitava (Cf. "Balada da Princesa Cativa"), a novena (Cf. "Olhando o Abismo"), até às composições que se furtam a qualquer codificação (Cf. "A Crucificada"). A conjugação de vários sistemas estróficos ocorre, também, na obra, em "Olhando o Abismo", por exemplo, que articula a oitava com a setilha, com a sextilha, com a quintilha e com a novena.

A mesma variedade caracteriza o verso. A preferência pelo decassílabo e

pelo verso alexandrino deixa, todavia, lugar à emergência da redondilha maior (Cf. "Ar de Dia Santo"), do hexassílabo como quebrado do decassílabo (Cf. "Olhos Amigos"), do octossílabo (Cf. "Ar de Invernó"), do metro de 11 sílabas (Cf. "Relicários III") e de metros mais longos, de treze e de quatorze sílabas, que o Simbolismo cultivou (Cf. "A Janela do Poeta" e "Do Livro "Alma"", respectivamente). Estes dois últimos ocorrem, todavia, apenas nas composições "Torre dum Mago", "A Janela do Poeta", "Do Livro "Alma"" e "Missal".

A renovação poética atinge especial dimensão no heterometrismo. Em Almas Cativas, este procedimento evidencia, às vezes, uma intencional aproximação da estrutura e do sentido, inscrevendo a obra nos princípios de unidade visados pelos simbolistas. Em "Torre dum Mago", a oposição exterior/interior, outros/eu ou alegria/tristeza aparece sublinhada pela alternância entre uma estrofe de versos decassílabos e um dístico de treze e de doze sílabas, respectivamente no primeiro e no segundo versos. O metro mais longo, pela toada arrastada, possibilita a expressão do tom dolente, ajustado à dimensão do sofrimento individual. O mesmo processo de semantização dos elementos formais ocorre com o quebrado do alexandrino, que, em "Remember", parece demarcar as impressões mais fortes da recordação.

A poesia simbolista, recuperando os preceitos da arte poética de Verlaine, valorizava o verso ímpar. Roberto de Mesquita, se bem que, do ponto de vista temático, seja particularmente receptivo à influência de Verlaine (sobretudo na reiteração da tónica da festa acabada e na construção de paisagens vagas e imprecisas), não se mostra, no entanto, sensível a este procedimento formal. De facto, à excepção da redondilha maior, os versos ímpares são totalmente omissos, em Almas Cativas.

O verso decassilábico, que marca, fortemente, o sistema rítmico de Almas Cativas, apresenta-se, sobretudo, na modalidade heróica, sendo menos comum a modalidade sáfica. Todavia, na cadência seis-dez, ocorre uma gama de acentos livres, que recaem, com mais frequência, na primeira parte do verso ("Num triste olhar de amante abandonada", p.55), embora haja casos em que incidem, também,

sobre a segunda ("Desta plúmbea manhã um spleen mortal", p.70). Tal ocorrência confere ao verso uma cadência trímetra ou, nalguns casos, tetrâmetra ("No campo, noite, uns ares outonais", p.157), revelando a exploração das virtualidades musicais do verso, que lhe esteve subjacente.

Estes acentos livres caracterizam, quase exclusivamente, o decassílabo de Mesquita e oscilam entre a segunda, a terceira e a quarta sílabas. O decassílabo sáfico também apresenta um acento livre ("E afoga as suas vibrações mais vivas", p.70), que recai, geralmente, na segunda sílaba.

Relativamente ao verso alexandrino, a sua ocorrência não é exclusiva do Simbolismo. Todavia, a modalidade trímetra e, sobretudo, a deslocação da cesura conferem-lhe a ousadia que este movimento cultivou. Esta acentuação do alexandrino na quarta, na oitava e na décima-segunda sílabas faz sobressair alguns lexemas particularmente expressivos da esfera temática da obra, como é o caso, por exemplo, de "navio", "oiro" e "rubis" ou "alcácer" e "portas", no poema "Às Grades da Prisão": "Passa um navio; é todo de oiro e de rubis ...", "É triste o alcácer, com salões frios e anosos" e "Com grossas portas de mosteiro medieval" (p.117). Apesar de tudo, prevalece a acentuação tradicional na sexta e na décima-segunda sílabas. A deslocação da cesura marca, também, a estratégia métrica de Almas Cativas ("Na tarde toda combalida de chorar", p.34, "Minha alma como que respira as lendas santas", p.42 e "adormecidos nos sarcófagos augustos ...", p.42), embora só ocasionalmente.

Todos estes processos - variabilidade estrófica e rítmica, heterometria, etc - parecem traduzir a assimilação de códigos formais preferentemente simbolistas, sobretudo pela preocupação da simbiose forma/fundo, que dá corpo ao princípio icónico da arte verbal, consubstanciado no Simbolismo. Todavia, a análise das suas ocorrências destaca, apenas, emergências pontuais, que não são representativas das estratégias fundamentais de Almas Cativas.

A aliteração, que assume, com o formalismo simbolista de Eugénio de Castro, importância de primeiro plano, mas que os decadentistas, menos ostensivamente, já haviam cultivado, tem, em Almas Cativas, uma existência

discreta. No entanto, parece-nos intencionalmente participante de uma função semântica. A aliteração ocorrente, por exemplo, em "Relicários II", parece revelar uma organização fonológica que, para além das relações previstas no quadro discursivo morfo-sintáctico, cria relacionamentos de ordem diversa, entre os elementos onde se manifesta: "uma crepuscular penumbra permanente / Empana as formas.". Qualquer dos lexemas assim aproximados adquire especial dimensão, no conjunto dos procedimentos artísticos de Roberto de Mesquita, e a sua relação, através da organização fonológica em causa, corrobora, de certo modo, a sua coesão artística. Por outro lado, se a interpretação das significações fonológicas não possui sentido obrigatório, parece-nos, todavia, lícito afirmar que a agressividade da oclusiva e o traço "surdez" que a acompanha subsidiam, expressivamente, o sentido deste segmento. Apesar dos efeitos expressivos que extrai, este processo aliterativo, para além de não ser descomedido, também não é muito recorrente.

Um dos processos formais que mais ressurge em Almas Cativas é, sem dúvida, o paralelismo, total ou parcial (1), para o qual contribui, substancialmente, a recuperação dos géneros líricos tradicionais marcados por este procedimento retórico. (Cf. "Trova Lusitana", "Rondó do Outono" e "Balada da Princesa Cativa"). O princípio de identidade subjacente a este processo não só demarca, nos textos, segmentos particularmente importantes, como assegura, entre eles, uma função diferenciadora. Deste modo, a duplicação assegura a complexificação da mensagem, percorrendo, na obra, uma série de sentidos, entre os quais destacamos o efeito de circularidade (2), que reenvia, por exemplo, para um sentido de aprisionamento, obstáculo, desesperança, etc. Esta reiteração de paralelismos assegura, na obra, uma sustentação formal decadentista, que o

(1) Evidenciam este processo, em maior ou menor grau, as composições "Luar" (p.47), "Rondó do Outono" (p.40), "Spleen" (p.70), "De Longe" (p.74), "Trova Lusitana" (p.78), "A Vénus Esqueleto" (p.128), "A Imortal" (p.130), "Balada da Princesa Cativa" (p.147), "Torre dum Mago" (p.149), "A Catedral" (p.170), "Primavera dos Mortos" (p.202).

(2) A este respeito, cf. capítulo IV deste trabalho, p.92.

Simbolismo também recupera, mas para a qual não contribui especialmente (1).

A nível formal, a emergência simbolista, em Almas Cativas, reveste, de facto, um carácter indeciso, que se confirma no processo de textualização da obra. Como se verá no capítulo III deste trabalho, o código técnico-compositivo do Parnasianismo influencia, largamente, algumas composições de Mesquita, impedindo a dissolução sintáctica e a quebra da organização lógico-discursiva, que pautou o Simbolismo propriamente dito (2).

Processos como o encavalgamento e o recurso a um vocabulário estranho e arcaico confirmam a inscrição de Roberto de Mesquita no Decadentismo. O primeiro comportamento marca, indiscriminadamente, qualquer dos blocos de poemas que constituem a obra, salientando-se, como mais significativas, as composições "Spleen" (p.70), "Abandonada" (p.55), "Epifania" (.56), "De Longe" (p.74), "Almas Penadas I e II" (pp.75-76), "Olhando o Abismo" (p.140), etc:

- "Dezembro, dia pluvioso. Vem / Deste céu de burel ..." (p.70)
- "E pagens, arlequins, bobos, pierrots, zagalas / Vão, numa languidez ..." (p.76)
- "Uma velhita cisma, contemplando / Os vaporosos longes de lilás." (p.141).

O vocabulário parece concentrar a confluência estética finissecular. Com efeito, a obra de Mesquita recupera um vocabulário de cariz romântico ("eflúvio", "cavo", "lúgubre", "tenebroso", etc), atravessa o quadro lexical parnasiano ("marmóreo", "burguesinha", etc) e situa-se, preferentemente, num léxico decadista, retomado de Eugénio de Castro, embora sem a estranheza exótica ou a exaustiva enumeração deste autor. Parece-nos ser este, de facto, o ponto de contacto mais estreito entre Roberto de Mesquita e Eugénio de Castro, a quem Roberto de Mesquita dedica Almas Cativas. A admiração não suscita, em Roberto de Mesquita, um diálogo intertextual mais profundo do que o que citamos, mesmo tendo Roberto de Mesquita lido e conhecido pessoalmente Eugénio de Castro, na

(1) Este ingrediente retórico tem, de facto, uma origem mais remota. Sem referirmos os paralelismos travadorescos – demasiado remotos – podemos notar que as composições parnasianas já utilizavam este processo construtivo.

(2) Cf.Vitor Manuel de Aguiar e Silva - *op. cit.*, p.588-589.

única deslocação que fez a Lisboa. Se o neologismo ("olivética", "morrente", "pergaminhoso") inscreve Mesquita no Decadentismo, parece-nos que bastante do vocabulário usado em Almas cativas também o faz, na medida em que Eugénio de Castro "empregou (...) raros vocábulos (...) pela simpatia que lhe merece esse estilo chamado "decadente", que tão bem foi definido por Théophile Gautier." (1). Todavia, este é um ponto sobre o qual existe bastante hesitação, o que não nos autoriza a incluir os lexemas que seguem, no Decadentismo. Incluímo-los, por isso, de acordo com a crítica mais conceituada, no Simbolismo ou, mais ambigualmente, no Decadentismo-Simbolismo: "flava", "fulvo", "opala", "algente", "spleen", "hiemal", "albente", "viúva", "rutilante", "aprilino", "vespertino", "turibulada", "aljofres", "argêntea", etc. Destacam-se, ainda, os arcaísmos "frauta", "soledade", "donzéis", "olvidada", "soía", "mofino", "ledo", "plagas", de origem preferentemente decadentista.

São raros os superlativos em -íssimo ("lindíssimo", "meiguíssimo", "velhíssimo", "tristíssimo"), mantém-se a obediência à rima, embora as palavras de rima sigam os princípios renovadores a que incita o já citado prefácio de Eugénio de Castro. Salientamos, apenas, alguns exemplos ("linfa/ninfa; Tróia/bóia; carmim/Efraim; metal/vesperal; gentil/senhoril; tocha/rocha; cruéis/corcéis; luxúria/espúria; carícia/fenícia) aos quais temos de reconhecer uma certa variedade e fuga às tradicionais rimas em " ada, ado, oso, osa, ente, ante, ão, ar, etc." (2).

Há, todavia, um lugar de destaque para os procedimentos de maior projecção simbolista, como a sinestesia (3), explorada, frequentemente, com intenções estéticas e metafísicas, ao serviço das correspondências horizontais. É, justamente, pela intenção de captar as misteriosas teias de correspondências que Roberto de Mesquita mais se aproxima, neste domínio formal, do Simbolismo,

(1) Cf. Eugénio de Castro - *op. cit.*, p.25.

(2) *idem*, p.20.

(3) Os exemplos de sinestesia encontram-se no capítulo III deste trabalho, p.70.

aplicando o princípio baudelairiano das correspondências verticais e horizontais: "Lenta canção que afoga as Almas em pesar" (p.200), "Oh! como cresce ante esta orquestra o teu desgosto, / Alma violácea, inconsolável desterrada!" (p.200), "No toque das trindades / Treme um rondó de despedidas e saudades ..." (p.34) (1).

A análise das variadas características estilístico-formais evidenciadas em Almas Cativas permite-nos concluir que o Simbolismo, em Roberto de Mesquita, assume um plano secundário, relativamente à mais ampla projecção decadentista, manifestada, sobretudo, nos paralelismos, nos arcaísmos e numa técnica descritiva subjugada ao impressionismo. O Simbolismo propriamente dito, entendido como referência ao modelo francês, está muito distante destes hesitantes processos evidenciados em Almas Cativas. Esta disparidade confirma, sobremaneira, a tendência literária geral da poesia portuguesa de finais do século XIX e inícios do século XX, onde o Simbolismo, excepção feita de Camilo Pessanha, se afirma, de facto, de modo bastante "incipiente". Do ponto de vista formal, a obra de Mesquita reúne, como vimos, características que o Simbolismo, sem dúvida, desenvolveu. No entanto, são difusos os processos de aliteração e de deslocação da cesura, exiguas as ocorrências de versos longos e difusa a relação icónica que une o plano da expressão ao plano do conteúdo. Salvaguardando o domínio da sinestesia (que também não é flagrante) e a aplicação do princípio das correspondências, que pertencem, sem ambiguidade, ao código estético simbolista, as restantes características que enumerámos pertencem, duplamente, à intersecção dos dois movimentos.

A difícil integração do intelectualismo mallarmeano, na esfera do nosso sentimentalismo estético e cultural, parece justificar a particularidade deste Simbolismo. Vivia-se, de facto, "em plena ressaca de uma sensibilidade romântica demasiado verbalista e dum nascente simbolismo cujo verbalismo o

(1) Cf., ainda, "Na Aldeia" e "Universalidade II", entre outros.

público comum exorcizava" (1). Por isso o Decadentismo, mais "próximo duma sensibilidade sub-romântica que, não raro sem grande originalidade, se espalhou ou generalizou muito mais entre nós" (2), assumiu, em Portugal, uma dimensão de grande relevo.

Face a todo o quadro traçado, supomos poder concluir que, no seu conjunto, a obra de Roberto de Mesquita se apresenta como paradigmática do contexto estético português dos finais de oitocentos, pela manifesta confluência dos códigos fónicos, rítmicos, técnico-compositivos e semântico-pragmáticos do Decadentismo e do Simbolismo. Almas Cativas constrói-se, poeticamente, na interacção destas duas estéticas. Todavia, parece-nos que, neste jogo de estratos, a obra se situa mais perto do filão decadentista, pela actualização de um espectro temático que contempla, sobretudo, a decepção, o tédio, o isolamento, a doença, a impotência e o desengano. Neste contexto, a emergência simbolista de uma temática da evasão ou a crença nas capacidades cognoscitivas do poeta apenas realçam, às vezes, a dimensão do desânimo, confirmando a sobreposição decadentista que julgamos ter conseguido provar.

Confirmam-se, assim, em Roberto de Mesquita, as conclusões de Seabra Pereira, relativamente à poesia novista finissecular: "Não deparámos somente com incompleta compreensão e limitada realização do Simbolismo; a secundariedade deste revela-se no próprio processo da sua gestação, pois é do interior do Decadentismo que irrompem - sob a forma de reacção superadora ou de prolongamento depurado - as coarctadas manifestações simbolistas" (3).

(1) Fernando Guimarães - "Camilo Pessanha e os Caminhos de Transformação da Poesia Portuguesa", Simbolismo, Modernismo e Vanguardas, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982, p.25.

(2) *idem*, p.20

(3) José Carlos Seabra Pereira - Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, p.456.

Haverá, pois, que reconsiderar a situação actual de Almas Cativas no conjunto da confluência estética finissecular. Em nosso entender, a frequente atribuição que lhe cabe no seio do movimento simbolista decorre, provavelmente, da indiferenciação, bastante comum, entre Decadentismo e Simbolismo, e que, uma vez resolvida, confirmará, decerto, a nossa análise, se bem que se nos afigure utópica qualquer demasiada uniformidade, neste domínio da diferenciação periodológica.

CAPÍTULO III

PARNASIANISMO: ELEMENTOS DE UM SINCRETISMO POÉTICO

A obra poética de Roberto de Mesquita, embora actualizando paradigmas que a enquadram, preferentemente, no conjunto das manifestações decadentistas ou simbolistas, tem sido frequentemente olhada pelas suas incidências parnasianas. A incursão de Roberto de Mesquita no terreno incerto do Parnasianismo português(1) é considerada por uns como "escrupulosa" (2), por outros como "tangencial" (3). No entanto, é-nos difícil precisar essa fase na evolução estética de Roberto de Mesquita. A ausência de datação de grande parte

(1) Se atendermos a que a existência do Parnasianismo em Portugal é um assunto questionável e que, em relação aos próprios parnasianos franceses "via-se que os não unia nem comunhão de ideias ou de sentimentos e tradições, nem até mesmo um sistema ou método de execução: unia-os apenas um princípio (...): o de que poesia sem arte não é poesia" (João Penha - Por Montes e Vales, Lisboa, Tavares Cardoso e Irmão, 1899, p.59), facilmente somos levados a reflectir sobre a fluidez deste movimento e a pensar que esta etiqueta de parnasiano aplicada a Roberto de Mesquita é, no mínimo, polémica.

É, ainda, significativa, a cotação do Parnasianismo português junto de diversos críticos:

"A Arte pura, "ars gratis artis", espírito "Jeune France" de Gautier exigiria, para frutificar regularmente, um psiquismo colectivo intenso, vario, que não podia ser o de nenhum dos três maiores centros citadinos portugueses de sessenta" (Óscar Lopes - Realistas e Parnasianos (1860 - 1890) - -Antologia de Poetas, Lisboa, Empresa Contemporânea de Edições, p.57).

"O "parnasianismo" do impecável boémio da "Folha" e dos seus discípulos, não passa de uma convenção ou tabuleta cómoda, que os interessados nem sempre rejeitaram, talvez por preguiça, e porque, em suma, o título os aproximava da pléiade parnasiana francesa e lhes conferia uma espécie de nobilitação literária, muito apreciada ao tempo" (Costa Pimpão - Algumas notas sobre a estética de João Penha, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1939).

"Em Portugal, talvez porque o português seja mais poeta do que artista, não houve, à parte as excepções mais salientes de Gonçalves Crespo e António Feijó, verdadeiro Parnasianismo" (Urbano Tavares Rodrigues - "Parnasianismo", in Dicionário de Literatura, vol III, Porto, Livraria Figueirinhas, 1978, p.789.

(2) Cf. Eduíno de Jesus - "Roberto de Mesquita poeta parnasiano", in Estrada Larga, p.147.

(3) Cf. Urbano Tavares Rodrigues - "Parnasianismo", in Dicionário de Literatura, vol. III, p.792.

das composições do poeta, bem como a circunstância de estarmos perante uma obra póstuma e única, dificultam-nos seriamente o percurso. Em todo o caso, sabe-se que a produção de Almas Cativas abrange os anos de 1891 a 1923, mas a coexistência, no tempo, de um mosaico de estéticas concorrentes na cena literária portuguesa reforça, ainda mais, as dificuldades apontadas (1). Todavia, a recolha dos "Poemas Dispersos", introduzida na edição elaborada por Pedro da Silveira, lança alguma luz sobre a datação da fase parnasiana de Mesquita. Trata-se, de facto, de poemas datados (pelo menos quanto à publicação), que evidenciam, francamente, alguns dos aspectos considerados como arquétipos do movimento parnasiano e que nos permitem situar esta fase de Roberto de Mesquita na década de noventa. No entanto, as composições mais vincadamente parnasianas encontram-se no grupo intitulado "Evocações" e o desconhecimento da sua data de composição restringe, razoavelmente, o alcance da hipótese aventada.

O estudo da projecção dos códigos estético-pragmáticos do Parnasianismo em Roberto de Mesquita implica, paralelamente, uma reflexão sobre este movimento. E se bem que Pierre Hourcade (2) ponha em questão a legitimidade da etiqueta "Parnasianismo" para a poesia portuguesa, a sua utilização neste

(1) Sobre esta questão da confluência de várias estéticas no quadro literário da altura, veja-se, particularmente: Luís de Magalhães - "Prefácio", in António Feijó - Sol de Inverno - Últimos versos, Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1922 e José Carlos Seabra Pereira - Do Fim de Século ao Tempo de Orfeu, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

(2) "Sous le prétexte que les nouveaux venus ont le culte de la forme, on les a baptisés de Parnassiens. C'est là un parallélisme forcé, ou une erreur. Le terme de parnassien désigne chez nous un ensemble de tendances qui dépassent singulièrement le plaisir de faire des vers parfaits, et d' autre part, on ne trouve dans toute la collection aucune allusion ni à Lecomte de Lisle, ni aux auteurs du Parnasse Contemporain, dont le seul Gonçalves Crespo faisait sa lecture favorite." (Pierre Hourcade - Guerre Junqueiro et le problème des influences françaises dans son oeuvre, Paris, Les Belles Lettres, 1932, pp.85-86.

trabalho parece-nos inevitável, não só pelo direito de cidadania que a palavra adquiriu junto da crítica, como pelo facto de não termos como objectivo reler todo o Parnasianismo para relançar as bases de uma nova abordagem deste movimento. Concordamos que a etiqueta "Parnasianismo", embora não decorra da aplicação de um critério tão falível como o é, por exemplo, a designação *ex post facto*, permite, no entanto, vários equívocos, por resultar da apropriação de um modelo externo, cuja aplicação à literatura portuguesa, como veremos, não é, de forma alguma, linear.

Em 1899, João Penha, em Por Montes e Vales, reivindica para Portugal uma autonomia dentro da prática poética que aproximava os poetas de "A Folha" do "Parnasse Contemporain": "Já há muito saía em Coimbra "A Folha", quando Eça de Queirós me assinalou (...) o ["Parnasse Contemporain"] e "a estética que sigo é realmente aquela, mas com modificações que, se me não engano, são minhas próprias" (1).

Deste modo, face ao fenómeno literário em questão, parece-nos evidente que teremos de ter em conta duas matrizes que, conhecendo pontos comuns, sobretudo o do culto da Arte pela Arte, se diferenciavam, todavia, em práticas poéticas diversificadas (2): a francesa e a portuguesa. Por isso, podemos perguntar-nos de que grelha resultarão as etiquetas "tangencial" e "escrupuloso" acima referidas, uma vez que a existência de uma teorização literária parnasiana em Portugal nos coloca na convergência de duas tendências concomitantes.

(1) João Penha - Por Montes e Vales, p.58 e 104, respectivamente.

(2) O Parnasianismo assume, curiosamente, em Portugal como em França, uma natureza heterodoxa. Se em França se diversificou pelo cientifismo de Sully Prudhomme, pela poesia de observação e de circunstância de François Coppé, pela impassibilidade de Théophile Gautier e pelas projecções neo-clássicas de Cattule Mendès, em Portugal o mesmo movimento engloba também diversas tendências: o lirismo, formalismo e descritivismo de Gonçalves Crespo, o cinismo de João Penha, o gosto pelo real quotidiano de Cesário, a heterodoxia de Feijó, esse "estranhamente parnasiano", como lhe chamou Jorge de Sena e o gosto pelo passado de Roberto de Mesquita, manifestado na "arqueologia da saudade", tal como bem referiu Vitorino Nemésio.

A dificuldade em esboçar as linhas de força que aglutinam e paradigmaticizam a estética parnasiana é sintomática da heterodoxia deste movimento e responsável pela resistência dos próprios textos a uma análise sistematizada. O nosso Parnasianismo plasma-se apenas em torno de alguns elementos comuns (1), que os críticos têm transformado em protótipos de um movimento, cuja tendência marcadamente centrífuga faz, no entanto, variar em larga escala. No decorrer destes factores, a definição de Parnasianismo não é simples. Pretender isolá-lo, por diferença, das restantes estéticas que o acompanharam é, hoje, uma opção redutora e simplista, que descure a complexa imbricação das variadas tendências literárias que, para incómodo da crítica, não se desenvolvem em compartimentos estanques e autónomos.

Os factores que temos vindo a aduzir parecem-nos suficientes para concluir da arbitrariedade que, de modo geral, acompanha o levantamento dos traços que paradigmaticizam o Parnasianismo e que afecta, em maior ou menor grau, a detecção das linhas de força que aglutinam determinado autor a este período. Se bem que chamando a atenção para a necessidade de uma clarificação dos conceitos que servem a "construção teórica" (2) que subjaz ao Parnasianismo, julgamos, no entanto, não ser este o momento nem o espaço oportunos para tal reflexão. Por isso, ressaltando as limitações daqui decorrentes, este capítulo procurará situar a produção estética de Mesquita dentro do quadro convencionalmente paradigmático do movimento parnasiano. Procurando provar que as linhas de força do Parnasianismo se estendem, em Almas Cativas, para além das composições que a crítica tem salientado (e que uma análise dedutiva logo confirma), este estudo socorreu-se do levantamento das particularidades

(1) Vejam-se, pelas reflexões apresentadas sobre a essência do movimento parnasiano em Portugal, os trabalhos de Maria Virgínia Veloso - De João Penha a João Saraiva, Braga, Edições Bracara Augusta, 1950 e de Feliciano Ramos - "As origens da poesia parnasiana", Ensaio de Crítica Literária, 1ª série, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933.

(2) Cf. Vítor Aguiar e Silva - *op. cit.*, p.415.

discursivas que, ocorrendo em contextos estéticos diferentes, relevam, todavia, das coordenadas da estética em questão.

O quadro literário português, em parte devido ao atraso com que as ideias europeias geralmente chegavam a Portugal, revela-se, entre as décadas 60 - 80, uma verdadeira encruzilhada de estéticas, onde se encontram os prolongamentos de um Romantismo social herdeiro de Hugo com o Parnasianismo e o Simbolismo(1). A dilucidação dos factores que enquadram determinado poeta num ou noutro sector torna-se, por isso mesmo, extremamente melindrosa, sobretudo se levarmos em conta que se trata de momentos diferenciados de uma mesma tradição poética: "Romantisme, Parnasse, Symbolisme, c' est en réalité une même tradition poétique, un effort continu, malgré des piétinements et des retours, pour la réalisation d' une grande ambition d' art sans cesse élargie" (2).

Assim sendo, e retomando o parágrafo inicial deste capítulo, parece-nos que o epíteto "tangencial" aplicado à prática parnasiana de Roberto de Mesquita se aplicará, também, com pertinência, a qualquer dos vários poetas que atravessaram o Parnasianismo português, à excepção, talvez, de João Penha e de Gonçalves Crespo (3). Os restantes poetas, quer por integrarem temas românticos, quer por evidenciarem uma vertente neo-romântica, quer por actualizarem coordenadas precursoras do Simbolismo ou, ainda, por fazerem concessões ao "satanismo" assemelham-se, frequentemente, numa prática

(1) Parece significativo que o próprio jornal "A Folha", veículo de expressão e difusão da nova orientação parnasiana, afirme, sobretudo na primeira fase, a sua inspiração romântica, celebrando Lamartine e Castilho.

(2) P. Martino - Parnasse et Symbolisme, p.4, in Maria Virgínia Veloso - *op. cit.*, p.41.

(3) Ressalvamos, desde já, a catalogação acima estabelecida. Nenhum dos dois poetas pode ser considerado estritamente parnasiano. Gonçalves Crespo, no entanto, levanta problemas maiores, pelo tom herdado do confessionalismo romântico que estrutura a sua obra. Vejam-se, a título de exemplo, os versos: "Por vezes ao luar nessa varanda, / Quando ao seio te aperto enamorada, / E a medo se desata magoada / A canção de minh' alma que delira (...) / (...) Não me fales de amor, tímida, rola! / Estende as asas em perene adejo! / Chore eu embora o sacrossanto beijo / E as rosas que lançaste em meu caminho!" (in Miniaturas, p.158).

poética heterodoxa.

A publicação da revista "A Folha" tem sido apontada como o marco decisivo na introdução do Parnasianismo em Portugal. O primeiro número, saído a 25 de Novembro de 1868, costuma marcar, em História Literária, a consagração da estética teorizada e desenvolvida por João Penha, mas é necessário levar em consideração que, ao longo das suas três fases (1), "A Folha" conhece uma heteróclise que confirma de forma pertinente a descentração atrás apontada (2). A ausência de um modelo de referência homogêneo coloca sérias dificuldades à inscrição de grande parte dos poetas desta altura na estética parnasiana. Face à multiformidade referida e à ausência de uma matriz consistente, o estudo das influências literárias tem-se mostrado particularmente fecundo, ao revelar algumas das fontes de inspiração poética, que facilitam a percepção das mais subtis insinuações parnasianas. Não obstante, parece-nos possível relevar alguns dos aspectos mais unificantes deste sistema literário, onde se destacam, sobretudo, elementos referentes à esfera formal, como seria de esperar, num movimento que se organiza sob os preceitos da "arte pela arte".

Assim, e no que concerne a organização discursiva, pode considerar-se como elemento aglutinante das linhas de força subjacentes à estética parnasiana a valorização da narratividade e do discursivismo. O desenvolvimento de uma técnica analítica, centrada na captação rigorosa do pormenor (3), fortalece os aspectos citados, contribuindo, fortemente, para a coesão textual.

(1) Cf. a análise da evolução da revista "A Folha" feita por Pierre Hourcade - La Seconde Génération de Coimbra et la revue "A Folha" (1868 - 1874), separata do Bulletin des Études portugaises, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931.

(2) Para além do já citado artigo de Pierre Hourcade, vejam-se as afirmações de Urbano Tavares Rodrigues: "A extrema abertura espiritual de João Penha faz assim d' "A Folha" um viveiro de experiências, onde lado a lado germinaram progressivismo, sensualismo, baudelairianismo, satanismo e franciscanismo, tentativas de poesia coloquial e familiar, num amável tumulto (...), que bem ilustra a fase de transição" (in "Parnasianismo", Dicionário de Literatura, p.791).

(3) O poema "O Relógio" de Gonçalves Crespo parece paradigmaticamente esta predisposição parnasiana.

Paralelamente, a produção discursiva impõe, como critério de base, a objectividade e a impassibilidade (1), que demarcam uma nova atitude poética, relativamente ao lirismo desequilibrado dos românticos. No domínio da focalização, o predomínio da exterioridade sobre a interioridade completa a perspectiva citada (2). Todavia, a interposição de expressões de ordem valorativa e de um tom tendencialmente confidencial acabam por atenuar esta reacção anti-romântica (3).

Por outro lado, a consciência da criação artística, já distanciada do mito romântico da inspiração, conduz o Parnasianismo a uma linguagem marcada pela perfeição formal e liberta das "impurezas da vulgaridade" (4). Assim se justifica o investimento nas sonoridades do verso e nas potencialidades da rima (5), bem como a utilização de um vocabulário depurado e selectivo. É, de facto, a preocupação do esmero formal o traço mais fortemente comum aos diversos parnasianos e Parnasianismos.

Do ponto de vista temático, alguns parnasianos detêm-se na recriação de painéis históricos (6), geralmente de pendor dramático, que aproxima, sobretudo, Lecomte de Lisle, Gonçalves Crespo e Roberto de Mesquita. Não podemos descurar, ainda, uma certa dimensão satírica, na observação do real quotidiano, corporizada em Cesário Verde, em António Feijó e nalgumas composições de Gonçalves Crespo.

(1) Cf. Feliciano Ramos - *op. cit.*, p.190.

(2) *idem*, p.194.

(3) Cf. José Régio - "Parnasianismo e Naturalismo", Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa, pp.63-69 e Pierre Hourcade - La Seconde Génération de Coimbra et la revue "A Folha", p.16.

(4) Cf. Feliciano Ramos - *op. cit.*, p.175.

(5) São bem elucidativos deste ideal de perfeição as palavras de João Penha, no Prefácio a Viagem por Terra ao País dos Sonhos, Porto, Livraria Chardron, 1898.

(6) "(...) O parnasiano tinha, na sua imaginação, em geral um quadro histórico ou um "tableau de genre", que descrevia segundo as melhores regras da arte naturalista" (Jorge de Sena - "A Linguagem de Cesário Verde", in Estrada Larga, p.410).

Em linhas gerais, são estes os elementos plasmadores da estética parnasiana. Reforcemos, no entanto, que estas coordenadas estão longe de conhecer uma aplicação uniforme, o que confirma a natureza centrífuga e heterodoxa do Parnasianismo.

Nos Açores, o movimento parnasiano parece ter congregado grande quantidade de poetas, entre os quais se incluem Manuel Joaquim Dias, Garcia Monteiro, Manuel Augusto Amaral, Alice Moderno, Roberto de Mesquita, Espínola de Mendonça e outros. Aí também, à excepção, talvez, de Garcia Monteiro, nenhum deles foi rigorosa e exclusivamente parnasiano (1).

A compreensão do movimento parnasiano nos Açores não deve descurar a existência da dupla matriz acima apontada. De facto, João Penha e Gonçalves Crespo - Cesário às vezes - influenciaram a produção poética açoriana, paralelamente aos já por demais conhecidos modelos franceses (2).

As inúmeras abordagens que se têm feito da obra de Roberto de Mesquita testemunham de uma actividade crítica orientada para a pesquisa das influências literárias (3). Todavia, por considerarmos que a exploração das convergências textuais, explícitas ou não, poderia dar, por si só, assunto para uma dissertação, o nosso trabalho limita-se a apontar algumas hipóteses de diálogo textual e apenas quando a dilucidação das questões que, pontualmente,

(1) Sobre o movimento parnasiano nos Açores, destacamos, pela visão de conjunto apresentada, os artigos de Pedro da Silveira - "Prefácio", Antologia de Poesia Açoriana, e de Eduíno de Jesus - "Panorâmica de poesia açoriana no tempo de António Moreno", Estudo Crítico, in António Moreno - Obra Poética.

(2) Referimo-nos, como é óbvio, a Théophile Gautier, Lecomte de Lisle, Verlaine, Baudelaire, etc.

(3) Confirmam esta orientação os trabalhos de Marcelino Lima - "Comentário" a Almas Cativas, Lisboa, Atica, 1973, Vitorino Nemésio - "O poeta e o isolamento", Tomás da Rosa - "Alguns aspectos da obra de Roberto de Mesquita", in Atlântida, vol. I, nº 5, Abril - Maio 1957, e Jacinto do Prado Coelho - "Influences françaises dans quelques textes de poètes pré-symbolistes et symbolistes portugais", in Actes du VII.º Congrès de l' Association Internationale de Littérature Comparée, Budapeste, Maison d'Éditions de l' Académie des Sciences de Hongrie, s/d. e "Roberto de Mesquita e o Simbolismo", Ao Contrário de Penélope.

formos levantando assim o exigir.

O percurso parnasiano de Roberto de Mesquita tem sido, frequentes vezes, circunscrito ao bloco de poemas intitulado "Evocação" e a alguns - poucos - poemas esparsos, como, por exemplo, "A Crucificada" e "A Morte de Moisés". De facto neste conjunto citado, a recriação de painéis histórico-religiosos (Cf. "Agag", "Natan", "João Baptista", "A Crucificada", etc) é, frequentemente, auxiliada por uma topografia explícita que, na senda dos poetas considerados como modelo do nosso Parnasianismo, evidenciam o gosto pelo descritivismo rigoroso e pela notação precisa (1).

"Vivera na Síria e vira devastada a Judeia"

(p.132)

"Do mar azul de Tiro aos montes de Efraim,
Essa santa mulher, em José tão amada ..."

(p.97)

"O chefe dos Hebreus, o venerando guia
Que recebera a lei no topo do Sinai,
Tinha-se encaminhado ao Nebo nesse dia (...)"

(p.145)

"Pela fulva Judeia eu me arrastei, até
Que uma ordem de Roma ali chegada um dia
Me enviou com urgência à bela Alexandria
A que Atenas cedeu um pouco da sua alma"

(pp.133-134)

(1) Referimo-nos, sobretudo, a Gonçalves Crespo e a Cesário Verde.

A minuciosa descrição de ambientes, refinada pela anotação do pormenor confirmam, de facto, esta perspectiva:

"O seu basto cabelo, escuro e desgrenhado,
Da fronte, que pendera inanimada entre
Os seios, lhe tombava, indo varrer o ventre
Que os corvos com furor, famélicos, rompiam".

(p.136)

A organização de diversos planos descritivos, bem como o recurso a estruturas típicas da narratividade, acentuando o progredir de uma acção no espaço e no tempo ("Ora um dia", "Depois de assim falar", "Ora o rei de Israel" ("Natan"), "Nisto uma rude voz", "Mas nisto solta um grito" ("João Baptista"), "Foi assim que Simão ...", "Ora junto ao sepulcro", "Quando viram chegar Simão", "E eis que se ouve", "o povo ajoelha então ..." ("Tabita"), "Numa manhã de Abril", "E eis que, ao atravessar" ("A Bruxa"), etc) são, também, factores que aproximam estas composições das técnicas peculiares do melhor Parnasianismo (1). Não obstante, algumas delas dão, também, continuidade a uma vertente romântica, que não se esgotou nos limites cronológicos do Romantismo propriamente dito (2). Logo o primeiro poema desta série, "Dólmén", articula aspectos da ideologia romântica, evidentes nos estados de solidão melancólica e na predisposição contemplativa.

(1) A *terza rima*, cultivada por parnasianos, caracteriza algumas composições deste bloco ("Agag" e "A Bruxa"), embora constatemos que não observa o preceito do verso decassilábico. De facto, estes dois poemas apresentam sequência de tercetos em rima encadeada, rimando o segundo verso do último terceto com o verso-remate do poema, mas estruturam-se em versos alexandrinos. O único caso de utilização da *terza rima* conforme o modelo da *Divina Comédia* verifica-se numa composição do grupo "Novos Poemas", intitulada "O Pastor Solitário". Estas três ocorrências esgotam, em *Almas Cativas*, o recurso a este tipo estrófico.

(2) Sobre a sobrevivência dos modelos românticos nas estéticas pós-românticas, veja-se a recente tese de Álvaro Manuel Machado - *Les Romantismes au Portugal - Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian Centre Culturel Portugais, 1986.

Também os poemas "Agag", "Natan", "João Baptista" e "Tabita", entre outros, se bem que aproximando Roberto de Mesquita da orientação de Lecomte de Lisle e de Gonçalves Crespo, confirmam esta duplicidade estética, pela reabilitação dos temas e dos motivos de inspiração bíblica, de inscrição claramente romântica(1). A constante romântica em Almas Cativas não se esgota, todavia, no leque de poemas atrás citado. Bem pelo contrário, é bastante recorrente, ao longo dos diversos livros (de pendor parnasiano ou decadentista-simbolista), sobretudo na composição de um cortejo de elementos que não escondem a sua origem romântica: castelos, princesas, damas nobres, cavaleiros, mosteiros, catedrais, cruzados, duendes, etc (2).

Alguns aspectos dominantes do Parnasianismo prolongam-se noutras composições, que referiremos oportunamente, mas que não podemos classificar como parnasianas, por ostentarem outras coordenadas estéticas de forma bem mais ampla. A sua importância é, contudo, significativa, por permitir detectar, em Roberto de Mesquita, uma prática poética sincrética, onde o Parnasianismo, para além de não aparecer de uma forma ortodoxa, frequentemente cruza com outros travejamentos poéticos. Todavia, Jacinto do Prado Coelho, admitindo embora o cruzamento do Parnasianismo com o Romantismo, bem como a permanência deste último em textos de índole decadentista-simbolista, estabelece, curiosamente, entre Parnasianismo e Simbolismo, uma fronteira algo rígida: "Em Roberto de Mesquita parnasianismo e simbolismo não se interpenetram; ou é parnasiano ou é simbolista. Mais facilmente o romantismo, prolongando-se, invade a poesia de qualquer das duas escolas." (3) Importa-nos,

(1) Sobre a caracterização do movimento romântico, veja-se, particularmente, Paul van Tieghem - Le Mouvement Romantique, Paris, Librairie Vuibert, 1968, Le Romantisme dans la Littérature Européenne, Paris, Editions Albin Michel, 1969, e Paul van Tieghem e Guy Michaud - Le Romantisme, Paris, Classiques Hachette, 1952.

(2) Cf., particularmente, as composições "Almas Penadas I", "Ancestral", "Epifania", "Remember", "Relicários" e "A Bruxa".

(3) Jacinto do Prado Coelho - "Roberto de Mesquita e o Simbolismo", p.219.

assim, aferir o alcance destes múltiplos entrelaçamentos, através de uma análise da sintagmática parnasiana de Almas Cativas.

O poema "A Imortal", dando forma ao alexandrino de cesura na sexta sílaba, desenvolvido pelo Parnasianismo, (1) apresenta, todavia, um verso em alexandrino trimetro: "Insaciável como um sôfrego vampiro". Esta modalidade do alexandrino não é esporádica: ocorre, de facto, frequentes vezes ao longo da obra, o que atribui às estratégias poéticas de Almas Cativas traços comuns ao código simbolista. Do ponto de vista ideológico, este poema corporiza uma estranha obsessão de beleza, onde a ligação que une o poeta à Arte se traduz por uma relação corporal, física e onde a reiteração dos mesmos segmentos estruturais ("essa que é sempre moça e sempre deslumbrante" e "a que não teve infância e não terá velhice") possibilita uma extensão, por *transfert*, do objecto erótico "mulher" à arte como o próprio objecto da relação erótica. Se aceitarmos que o processo de significação do texto artístico decorre, em maior ou menor grau, dos mecanismos de repetição accionados pelo texto e se considerarmos que, em arte, os elementos formais participam do estatuto de elementos de sentido (2), podemos verificar que a reiteração estrutural acima referida não é contingente: ela confirma, ainda, a polaridade obsessão/decepção que preside à procura da imortalidade da arte:

(1) Note-se que o alexandrino em Portugal acompanha, curiosamente, diversas correntes. De facto, o alexandrino foi introduzido por Castilho, desenvolvido e teorizado por João Penha (Cf. "Cerveja e alexandrinos" e "Alexandrinos e asclepiadeos", Por Montes e Vales), renovado e subvertido por Junqueiro, Eugénio de Castro e outros.

(2) Cf. Iuri Lotman - *op. cit.*

"Eu repeli então essa mortal amante:
"Deixa-me, tu não és a que eu procuro", disse,
"Essa que é sempre moça e sempre deslumbrante,
A que não teve infância e não terá velhice,
A que é alheia ao tempo e que nunca há-de morrer,
A que ao poeta sorri eu não sei donde, aquela
Cuja augusta missão no universo é ser
Definitivamente, eternamente bela!" "

Esta obsessão de imortalidade parece-nos claramente tributária da linha programática parnasiana, que João Penha sintetizou em Por Montes e Vales: "A Arte, eis o que fica, eis o que é eterno" (1).

A mesma preocupação, curiosamente subsidiada, também, pela dualidade referida, atravessa o poema "A Falsa Deusa", onde é possível uma duplicidade de leitura. Se, n' "A Imortal", a ocorrência do lexema "poeta", na última estrofe, permitia a estratégica substituição, a nível da relação amorosa, do objecto "mulher" pelo objecto "obra-de-arte", em "A Falsa Deusa" o lexema "esteta" parece-nos passível de uma leitura outra, que, por redução, identifique "esteta" com "poeta". Esta redução não anula, de forma alguma, o discurso amoroso inicial, mas permite, também, a construção de um discurso, latente, de teorização literária, de que parecem elucidativos os extractos que, a seguir, transcrevemos, sobretudo no que concerne o culto da forma e a procura da perfeição como meios

(1) Cf. João Penha - "Questão Literária", Por Montes e Vales, p. 106.

para a eternidade (1):

"Que o meu amor de esteta apenas se dirije
À perfeição da forma, às linhas imortais"

e

"Quem me dera, Senhor, poder divorciar
Desse corpo de lodo a forma que o reveste,
E adorar essa forma erguida num altar,
Perfeito e imortal como um trecho celeste l".

Esta paridade isotópica amante/poesia releva, ainda, da marca parnasiana do amor pelo Belo de Théophile Gautier, que Baudelaire tão bem sintetizou: "Gautier, c' est l' amour exclusif du Beau, avec toutes ses subdivisions, exprimé dans le langage le mieux approprié" (2).

(1) O nunca por demais citado poema "L' Art" expressa, de forma lapidar, o paradigma de poeta e de poesia que os parnasianos não deixaram de perseguir:

(...) Tout passe. - L' art robuste	Les dieux eux-mêmes meurent.
Seul a l' éternité.	Mais les vers souverains
Le buste	Demeurent
Survit à la cité.	Plus forts que les airs.
Et la médaille austère	Sculpte, lime, cisèle;
Que trouve un laboureur	Que ton rêve flottant
Sous terre	Se scelle
Révèle un empereur.	Dans le bloc résistant!

Théophile Gautier, in Émaux et Camées, Paris, G. Charpentier, Editeur, 1881.

(2) Charles Baudelaire - "Théophile Gautier", Les Fleurs du Mal, Paris, Editions Robert Laffont, 1980, p.500.

Parecem significativos - e curiosos - os títulos das composições analisadas, que acompanham a dualidade atrás apresentada. A beleza ou a eternidade aparecem caracterizadas, à partida, por um vector disforizante: "Deusa" surge como "falsa" e a "Imortal" contém em si mesma os elementos definidores da sua própria morte ("mortal"), que, aliás, o próprio texto confirma ("eu repeli então essa mortal amante"). É neste momento que Decadentismo e Parnasianismo parecem tocar-se, contribuindo as duas estéticas para a coesão semântica da obra, por possibilitarem, na sua tensão, o reforço da polaridade já por demais citada: ao azimute teórico que subjaz à ideologia parnasiana (crença na imortalidade, alcançada pela via da perfeição formal), sucede, estruturalmente marcada pela adversativa "mas", a decepção decadentista, particularizada nos efeitos de corrupção de um trágico devir temporal.

Mas a interpenetração destas duas estéticas faz-se, ainda, quer pela articulação de uma temática decadentista ou simbolista com estratégias discursivas parnasianas, quer pela subtil conjugação dos procedimentos retórico-estilísticos das duas escolas. Alguns poemas dos primeiros blocos de Almas Cativas, desenvolvendo a recorrência temática do pressuposto simbolista da animização e da interioridade dos seres inanimados, organizam fragmentos discursivos devedores do pendor descritivista parnasiano. Estão neste caso, por exemplo, os poemas "Alvorada Saturniana", "Tarde mística", "Olhando os longes" e "Remember", que intermeiam a sua progressão discursiva com parcelas de descrição que privilegiam, muito parnasianamente, os espaços exteriores e de que citamos alguns excertos: "Recortados no céu vermelho do poente / Dois pinheiros num lombo avultam isolados" (p.89), "Na tarde em que te foste, o céu era cinzento. / Sob a nortada fria (...)" (p.61), "A noite mais e mais a cada instante / Vai afogando os longes esfumados; / Já uma estrela ou outra, vacilante, / Lentejoula os espaços anilados" (p.37), etc. Note-se que os frequentes planos descritivos de toda a obra se assemelham, algumas vezes, na

reincidência de uma paisagem marcada pela cor cinzenta (1), pelas nuvens carregadas e por um mar sem movimento: "O céu era cinzento. / Sob a nortada fria" (p.61), "Sob o nevoento céu, grosso como um rochedo"(p.195), "A paisagem, que empana um véu cinzento e baço e sem luar"(p.33), "Dorme espelhado o mar como um imenso lago"(p.39), "Por esta noite de céu baço e sem luar"(p.32), etc. Estas indicações têm servido, frequentemente, para introduzir Roberto de Mesquita no filão da açorianidade literária, mas reservaremos o último capítulo deste trabalho para problematizar essa possibilidade.

Em outros momentos, a sinestesia, que o Simbolismo privilegiou como estilema de escola, conjuga-se com a comparação, que, na sua intenção esclarecedora, projecta, no texto, a influência parnasiana. Assim, sem querermos ser exaustivos, encontramos em "Tarde Sonhadora" (p.38), as sinestesias "luz doce" e "tarde de veludo", numa organização retórico-estilística que comporta sintagmas comparativos: "como vago aroma" e "como que nostálgico gemido". Em "Remember" (p.61), "voz de veludo" e "amargo ocaso" ocorrem juntamente com "como uma alma de viúva". Em "Spleen" (p.70), "plúmbea manhã" e "céu de burel" acompanham as comparações "morosas como lesmas" e "como alguém que caísse num vasto lodaçal". Em "Torre dum Mago" (p.149), "azul aveludado" coexiste com "como um laborioso formigueiro" e "quais deslumbrados olhos". Em "A Sereia" (p.105), "canto doce", "doce voz" e "raios de oiro ardente" ocorrem juntamente com "como os filtros ruins", "como viva aurora" e "como um gemer saudoso de violinos". "Pastor Solitário" (p.109) é especialmente significativo, pela proximidade dos dois estilemas: "olhos ardentes como brasas", "voz mais doce que o balar de um anho", "olhar doce como arminho", para já não falarmos de "amarga dor", "olhos de veludo" e "dia olente" e de "como um duende", "como uma

(1) Não querendo entrar na análise do espectro cromático de Almas Cativas, parece-nos, contudo, de especial importância relevar a enorme recorrência de lexemas que recobrem a tonalidade cinzenta: "cinzento" (p.32, 33, 61, 70, 76, 124, 207), "sombrio" (p. 58, 78, 124, 133, 135, 171), "bruma"(p. 32, 45, 56, 76, 93, 107, 164), para já não falarmos em "cinéreo", "macilento" e outros.

grilheta", "como a águia", etc. Em suma, e abreviando, são estes alguns de entre vários exemplos que nos parecem significativos do tecido retórico-estilístico de Almas Cativas, para o qual contribui, sem dúvida, a participação - desigual todavia - das duas estéticas. Note-se que a comparação não foi declaração estilística de escola no Parnasianismo. Mas a sua enorme recorrência e a sua natureza explicativa, nesta obra, parecem-nos encontrar justificação nas intenções de clareza e de realismo que o Parnasianismo corporiza. Para além disso, é significativa a sua reiteração, com a mesma intenção discursiva, em poetas parnasianos como Gonçalves Crespo, Cesário Verde e António Feijó (1).

Se a comparação ocorre, como vimos, na organização discursiva de poemas preferentemente decadentistas ou simbolistas, a sinestesia invade, também, os poemas mais paradigmaticamente parnasianos, como são os reunidos sob o título

(1) A comparação como formulação retórica parece-nos cumprir, em diversos textos parnasianos, as intenções de objectividade, clarificação e demonstração deste movimento. Os exemplos que seguem ilustram esta hipótese. "Como em busca de um beijo" ("Nera"), "bem como a lua" (p.216), "Como nas mutações de um rápido cenário" ("Olhos de Judia"), "Como um namorado", "como o dever", "como um cetáceo ingente", ("A Venda dos Bois"), "como espumas" ("O Relógio"), "como um cego", "como um trovão" ("A Morte de D. Quixote"), etc, são algumas das muitas recorrências deste sintagma comparativo, em Gonçalves Crespo.

Cesário Verde usa-o, também, com regularidade significativa: "Como um retalho de horta", "como d'alguém que tudo aquilo jante", "como um feto", "como as grossas pernas de um gigante" ("Num Bairro Moderno"), "como lajões", "como animais comuns", ("Cristalizações"), "como um sal", "como um voo", "como o sorrir de Judas", "como uma pena" ("Flores Velhas"), "como uma mitra", "como uma jaula", "como ratos", "como um animal", "como escamas", "como um domingo inglês", "como uma universal celebração de bodas", "como uma escadaria de gigantes", "como em vidraças de uma enorme estufa" ("Nós"), etc.

Reconhecendo, embora, os riscos de nos tornarmos fastidiosos, não podemos deixar de referir António Feijó, em quem a comparação adquire um fôlego digno de nota: "como um trilo de ave", "como um fruto ardente", ("A Sombra da Laranjeira"), "como lembrança minha", "como a flor abrindo" ("A Flor do Pessegueiro"), "como um crente", "como pó de diamantes", "como as uvas", "como em Abril", "como uma escuna ao vento" ("Ilha dos Amores"), "como um manto real", "como um lírio", "como uma abelha de oiro", ("Lady D. Juan"), "como Hércules", "como lobos a uivar" ("Domine"), "como a andorinha", "como a hierática figura", "como a fé" ("Quadras à Vizinha"), etc.

Evocação e "A Morte de Moisés" e "A Crucificada". Aí, encontram-se: "olhar mais doce que o mel" ("A Crucificada"), "tarde embalsamada e mansa" ("Natan"), "vítreos olhos" ("Agag"), "Manhã adusta" ("Dólmén"), "manhã cheirosa", "olhar macio", "ar dormente e aveludado" ("A Bruxa"), etc, o que confirma a perspectiva de uma prática poética que privilegia uma codificação plural.

Os "Poemas Dispersos", que reúnem composições que Roberto de Mesquita não havia considerado no projecto de organização de Almas Cativas, integram poemas onde a conjugação destes dois processos formais também se faz sentir: "crepúsculo doce", "doce entardecer", "como um pássaro" ("Remember"), "doce luz puríssima", "como uma flor" ("Doente"), "olhar aveludado", "como a paz", "como em ebúrneo engaste" ("Flor Murcha"), "Lua fria", "como uma igreja erma" ("A Janela do Poeta"), etc. Neste conjunto, é possível destacar composições paradigmaticamente parnasianas, pelo coloquialismo e pela oposição cidade-campo herdados de Cesário (Cf. "Remember"), pela construção de variados planos descritivos – paisagísticos, humanos, profissionais – (Cf. "Na Aldeia" e "Crepuscular"), pelo discursivismo que privilegia a técnica narrativa (Cf. "Remember") e pelo encavalgamento, que concede ao texto um ritmo natural, próximo da oralidade (Cf. "Dia Santo"). Estes mesmos poemas são, todavia, atravessados por interferências temáticas visivelmente decadentistas e simbolistas. A leitura de "Na Aldeia", por exemplo, evoca ritmos de Eugénio de Castro e o final do poema insere-se, positivamente, na orientação programática das correspondências verticais de Baudelaire, pelo movimento exercido do plano das sensações auditivas para o plano dos sentimentos pessoais: "E a cada canção que nesta noite mansa / Se eleva da viola às ternas vibrações, / Acorda saudosa e chora uma lembrança / Do passado feliz nos velhos aldeões !". "Dia Santo" permite, paralelamente às linhas dialogantes com a poesia de Cesário, uma leitura do Decadentismo, pela inserção da imagística da insularidade e da prisão, que traduz, junto dos poetas decadentistas, a opressão da incomunicabilidade, o isolamento e a nostalgia da felicidade. Deste modo, a análise de "Poemas

Dispersos" vem confirmar uma prática poética que se inscreve no sincretismo e na policodificação estética.

Atribuímos, já, à comparação uma parcela de responsabilidade na projecção do código estético parnasiano em composições mais substancialmente decadentistas-simbolistas. Todavia, parece-nos importante frisar que a natureza destes sintagmas comparativos está longe de conhecer uma homogeneidade ao longo da obra. A comparação, que atinge, em Almas Cativas, mais de cem ocorrências (processo significativo num total de oitenta e nove composições), oscila entre um percurso que parte de uma realidade menos conhecida para uma realidade mais conhecida (que se inscreve nas intenções de precisão e clarificação parnasianas) e o percurso inverso: partindo de uma realidade conhecida, evolui-se para uma situação menos comum. Este processo desvenda a aposta simbolista na correspondência do visível e do invisível e na estranha proximidade estabelecida entre comparante e comparado, bem como na imagética que subjaz ao comparante: "velho rimance (....) treme (...) como um aroma de época apagada" (p.204), "como um vago suspiro de amargura / passa o vento (...)" (p.157), "ser que vai como um navio" (p.125), "murmúrios espalhados / como preces" (p.117), "como perfume vago, um místico suspiro ... " (p.89), "como um esquisso vago e doce, o Outrora passa" (p.73), "a vaga nostalgia que enche como um perfume" (p.62), "o domingo no ar / (...) como uma essência subtil / que tudo vem perfumar" (p.36), "erra a minha nostalgia / como um velho perfume sugestivo" (p.58), etc.

Não obstante, a maior parte das comparações da obra obedece a critérios de demonstração: "vasta como um mar" (p.29), "dorme espelhado o mar como um imenso lago" (p.39), "veloz como uma asa" (p.52), "janelas tristes (...) como dois grandes olhos" (p.53), "solenes como catedrais" (p.58), "escuros como amoras" (p.68), "morosas como lesmas" (p.70), "como o rude leão que em laço foi colhido, / Tinha o amalecita o olhar esgazeado" (p.86), "ruivo e possante como um bárbaro

suevo" (p.99), "ardentes como brasas" (p.112), "Rolam como trovões rugidos pavorosos" (p.118), "incêndio aterrador como o da velha Tróia" (p.119), "profundo como um poço" (p.130), "estéril como o pó" (p.133), "vida (...) é como a vida dum insecto, efémera!" (p.143), "Eufrates refulgia como uma placa de aço" (p.151), "alegre chalar como o dos passaritos" (p.165), "crava-se a nostalgia como um espinho agudo" (p.172), "quais pirilampos / tremem remotamente os astros" (p.188), "grosso como um rochedo" (p.195), "Como boa ama toda a natureza / Os embala agora ..." (p.202), "as apóstrofes brotam ao acaso / Como em terreno inculto o ervaçal" (p.210), etc.

O rigor, a precisão, a objectividade e a tendência concretizante que se instauram como tendências dominantes do Parnasianismo, se bem que com projecções diferentes nos diversos autores, inscrevem-se no pendor para a "tonalidade contida" (1), isto é, na contensão da intensidade expressiva como via para a impassibilidade. De certo modo, por contraste com a transfiguração imaginativa e subjectiva da realidade, praticada pelos românticos, os parnasianos propunham uma representação objectiva da realidade exterior a que o já citado grupo "Evocação" parece obedecer. Não devemos esquecer, entretanto, a frequente interposição de um tom confessional, de matriz romântica, que marca razoavelmente o Parnasianismo em geral e, como seria de esperar, também o de Roberto de Mesquita. A estratégia discursiva de alguns parnasianos evolui, em determinados momentos, hesitantemente, na aceitação/recusa da serenidade que

(1) Utilizamos, pela sua expressividade, a nomenclatura criada por Jorge de Sena, na construção dos vinte e dois planos fundamentais da análise estética, em "Ensaio de uma Tipologia Literária", Dialéticas Teóricas da Literatura, Lisboa, Edições 70, 1977.

este movimento instituiu como seu travejamento-mestre (1). Em Almas Cativas, paralelamente ao tom desapaixonado que acompanha as descrições minuciosas e enumerativas de "Evocação" ("Junto à estrada real que na charneca passa, rodeado de tojo e de bravia erva" (p.38), "Descobre a vastidão dos hortos e vinhedos / Com casais donde o fumo ascende à imensidade, / E, edificadas entre outeiros e penedos / Dum tom trigueiro e triste, os muros da cidade" (p.88), "Paisagem rufa e penhascosa, um dia adusto. / Sentado sobre um morro um homem só e absorto, / Pondo no céu de fogo a nódoa do seu busto, / Contempla lá ao longe as águas do Mar Morto" (p.93), "Ruivo e possante como um bárbaro suevo, / Montando um espelhante e vívido murzelo, / Numa manhã de Abril cheirosa a campo, a trevo ..." (p.99), etc), acontece, às vezes, o deslize para uma tonalidade de pendor emotivo-subjectivo, marcada pelo confessionalismo ("Turva-me o coração, por esta soledade, uma tristeza vaga, uma melancolia" (p.83)) ou pelo adjectivo indiciador de uma afectividade incontida ("Essa santa mulher" (p.97), "E a pobre mudamente os olhos esgazeia" (p.102), "A triste irrompe então em gritos lancinantes" (p.102), "E (prodígio estupendo) a essa evocação ..." (p.98)). Não obstante, a globalidade destes poemas evidencia uma sobriedade de composição que inscreve Roberto de Mesquita no filão do Parnasianismo mais conceituado. A mesma oscilação objectivo-subjectivo abrange os restantes conjuntos de poemas em que se prolongam os ecos parnasianos. No entanto, a passagem de uma focalização precisa à "desfocagem" subjectivante nem sempre ocorre dentro do

(1) São diversas as explicações para esta ruptura da impassibilidade que parece marcar, sem excepção, o nosso Parnasianismo: sequelas românticas, domínio de um lirismo quase idiossincrático, incompatibilidade rigor/arte, etc. De qualquer forma, a crítica parece unânime na constatação de uma frequente quebra na objectividade pretendida (Cf. Feliciano Ramos - "As origens da poesia Parnasiana", Ensaio de Crítica Literária, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933, pp.194-203, José Régio - "Parnasianismo e Naturalismo", Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa, 4ª edição, Porto, Brasília Editora, 1976 e João José Cochafal - Perspectivas da Literatura Portuguesa do século XIX, Lisboa, 1949, p.138). A mesma tendência subjectivante marca, também, o movimento parnasiano nos Açores (Cf. Pedro da Silveira - Antologia de Poesia Açoriana, pp.26-27).

âmbito do mesmo código estético. São frequentes os casos em que a composição poética introduz fragmentos de realidade, partindo, de seguida, para um mundo povoado de "irreal", que opõe a "linguagem directamente referencial, com que expressamente se nomeia o real, [à] linguagem alusiva e plurissignificativa, que envolve de mistério os seres e as coisas; em vez do significado preciso e delimitador, a evocação sortilega" (1). Trata-se, de novo, de uma característica que ilustra um trabalho poético que progride pelo caldeamento de diversos códigos.

Tal como referimos, a utilização dos cânones estéticos parnasianos projecta-se ao longo dos outros blocos de poemas, apesar de, muitas vezes, o peso das suas coordenadas ser, efectivamente, menor, relativamente à mais ampla dimensão decadentista ou simbolista que os domina. Os "Poemas Dispersos" incorporam, como já afirmámos, poemas de características parnasianas bem marcadas. "Flor Murcha", versando o tema da morte, de bastante fortuna na época (Cf. Cesário Verde e António Feijó), é curioso pelo modo como intercala a adjectivação quaternária ("Agora embaciado, extinto, morto, escuro"), ao serviço do rigor imposto pelo processo descritivo parnasiano. Neste poema, a comparação conhece três ocorrências ("como a aurora", "como a paz", "como em ebúrneo engaste"). Se atendermos a que se trata de um soneto (em verso alexandrino), podemos concluir que esta composição evidencia uma enorme condensação de recursos temáticos e formais que a inscrevem, sem ambiguidade, na estética parnasiana. "O Missal" organiza, por sua vez, fragmentos descritivos onde o pormenor ressaí nas duas primeiras quadras: "Numa igreja senil, prestes a desabar", "Nos castiçais já não há círios, nem há flores / Nas velhas jarras empoeiradas; e o olvidado / Missal aberto aos pés da Senhora das Dores ...". No entanto, tal como acontece em muitas composições da obra, o tom inicialmente

(1) Aguiar e Silva - *op. cit.*, p.589.

contido evolui para uma captação intuitiva e subjectiva da realidade, onde o lexema "dir-se-ia" (1) surte um efeito contrário ao da comparação, instaurando nos textos subjectividade e imprecisão.

Alguns poemas iniciais do conjunto "Alma", como por exemplo "Idílio", "No Parque", "Vesperal" e "Remember", instauram, no texto, uma organização de moldes parnasianos, que confirma, também, a actualização evidente da estética parnasiana fora dos limites de "Evocação" a que tem sido confinada. O alexandrino bem recortado, os ecos de Cesário no coloquialismo, no ritmo e na semelhança dos quadros temáticos (Cf. deste autor "Noite Fechada"), bem como o reforço das estratégias da descrição e da narração inscrevem estes poemas na orientação citada. Apesar disso - e corroborando a análise que temos vindo a fazer - estas linhas orientadoras misturam-se, sem constrangimento poético, com elementos decadentistas, simbolistas e românticos, num ecletismo que bem ilustra uma fase de indecisão poética. A preferência pelo Outono e pela paisagem fim-de-tarde ("Nocturnos II", "Remember", "Idílio I"), a captação dos segredos e imparáveis movimentos doloridos que ultrapassam a esfera do individual ("Nocturno II", "Remember"), a apresentação de almas em sofrimento ("Remember"), o sentimento de perda ("Nocturno I"), a erupção da nostalgia e da saudade ("Vesperal", "Nocturno II") e a propensão para o sonho ("Idílio", "Nocturno I", "No Parque") activam no texto os variados códigos citados (2).

Em "Novos Poemas", as directrizes parnasianas instauram-se, também, frequentemente. Para além das composições "A Morte de Moisés" e "A Crucificada" e de "A Imortal" e "A Falsa Deusa", que analisámos atrás, "Malditos", "Eu", "A Baleia", "Olhando o Abismo" e "Pulvis", entre outras, organizam diversos aspectos da estética citada: preferência pelos painéis religiosos ("Pulvis") e da

(1) É significativa a recorrência deste verbo que conjuga, no texto duas formas: "dir-se-á" (pp.33,34,35,47 (2 ocorrências), 70,72,160,162) e "dir-se-ia" (pp.39,67,198 e 199), que, curiosamente, assumem especial relevo no conjunto intitulado "A Alma das Causas".

(2) *Vide, supra*, no capítulo II, as características inerentes aos códigos decadentista e simbolista.

Antiguidade ("Malditos") e exploração de diversos núcleos descritivos marcados pelo pormenor e pelo pendor concretizante.

"Mas tombado no chão, um mísero ferido,
Todo banhado em sangue, as faces descoradas,
Murmurou, alongando o seu olhar dorido
À ovante multidão feliz dos camaradas:"

("Eu")

"Numa tarde outonal, cinzenta, em que se perde
A linha do horizonte em névoas afogada,
E em que um mar de tormenta, encapelado e verde,
Se vem despedaçar na rocha alcantilada"

("A Baleia")

"À porta dum casal trigueiro e pobre,
Uma velhita cisma, contemplando
Os vaporosos longes de lilás.
Tem perto de cem anos e o seu rosto,
Pergaminhoso e lívido, recorda
O ressequido rosto duma múmia."

("Olhando o Abismo")

"Palmeiras, nos jardins donde a aragem fugiu,
Erguiam-se hirtas e metálicas do solo.
Dormiam barcas no fulgente rio,
Junto aos cais de tijolo."

("Pulvis").

Citamos, ainda, os frequentes encadeamentos narrativos ("O rei da Babilónia estava um dia" ... "Ora nessa manhã" ... "Mas nisto sente o rei baixar ...", "Então, no mesmo instante, / O mais forte dos reis do Oriente / Arranca e despedaça ..." ("Pulvis"), "Um dia vi-me enfim" ... "Uma tarde afinal entrámos na baía" ("Além"), "Então o moço herói" ... "a amurada gaigou, arremessou-se ao mar / E mergulhou ..." ("A Sereia")), etc.

Estes vários factores concorrentes para uma delineação parnasiana afirmam-se, note-se, num contexto francamente marcado pela oscilação métrica dentro da mesma composição (1) ("Além", "Retrato de Vénus", "Torre dum Mago", "Pulvis"), pela recorrência do alexandrino trimetro ("Às grades da prisão", "A Imortal", "A Crucificada", "Retrato de Vénus", "Pulvis"), pela busca mítica de Canaã e do Eldorado ("Além", "A Morte de Moisés"), pela procura do Ideal, pela

(1) O poema "Além" é massivamente marcado pelo heterometrismo, convocando o verso hexassilábico, octossilábico, decassilábico e dodecassilábico:

"A mão no rosto, assentado
Num cimeiro terraço,
Medita um velho encanecido e enrugado,
Cravando os olhos na extensão do espaço.
(...)
E o encanto de que estava este país vestido,
Quando de longe outrora o entrevi,
Sinto-o agora transferido
Para o solar donde parti !"

O "Retrato de Vénus" combina, também, o verso de seis sílabas com o verso decassilábico e com o alexandrino:

"Os pegureiros, cuja voz ressoa,
Cantando alegre, pelos campos sossegados,
Conduzem os seus gados
A beber na puríssima lagoa."

Esta última combinação estende-se a "Torre dum Mago" e a "Pulvis".

decepção e pelo malogro ("A Sereia", "Além", "Retrato de Vénus"), pela explicitação simbólica do mundo como cárcere ("Às grades da prisão", "Balada da Princesa Cativa", "Torre dum Mago"), que aproxima este bloco poético do Decadentismo-Simbolismo.

Finalmente, os conjuntos "A Alma das coisas" e "Melancolia", independentemente da sua orientação decadentista e simbolista, assimilam também as já bastante referidas marcas parnasianas: núcleos descritivos (Cf. "Alvorada Saturniana", "Relicários", "Nocturno I", "Viuvez", "Em Samos" e "Melancolia"), marcas de narratividade, evidenciando o fluir temporal ("Epifania") e verso alexandrino ("Relicários" e "Alvorada Saturniana"). Apesar de, aqui, o peso destas coordenadas ser substancialmente reduzido, relativamente aos restantes blocos analisados, a sua emergência na construção poética - ainda que por vezes de forma fragmentária - é elucidativa da estruturação poética de Roberto de Mesquita.

A última composição dos "Poemas Dispersos" ("A um Poeta Novo") constitui o único elemento satirizante conhecido na obra de Roberto de Mesquita. Foi publicada em 1922, sob o pseudónimo de Diatribe, e a veemência da crítica decorrerá, certamente, da formação de Roberto de Mesquita no rigor da estética parnasiana.

Assim, e concluindo, todos os conjuntos analisados abrem para uma prática textual que combina, sem constrangimentos, os diversos códigos assimilados por Roberto de Mesquita: Romantismo, Parnasianismo, Decadentismo e Simbolismo. O grupo "Evocação", acrescentado dos poemas "A Morte de Moisés" e "A Crucificada", constitui, sem dúvida, o conjunto mais coesamente parnasiano, pelo largo espectro de características apresentadas: dimensão narrativa, perfeição formal, organização descritiva de pendor objectivante, impassibilidade ameaçada pelo subjectivismo, privilégio do exterior sobre o interior, recriação de painéis histórico-religiosos, etc. De facto, todos estes poemas se inscrevem, largamente e sem excepção, nos moldes estéticos em causa. Mas tal não invalida que o

mesmo grupo seja permeável à sinestesia e ao alexandrino trimetro, que o aproximam, simultaneamente, das intenções simbolistas. Todavia, a actualização do código parnasiano não se lhe restringe. Como vimos, é possível detectar, ainda que algumas vezes de forma desconexa e assistemática, a proliferação de traços relevantes do Parnasianismo em poemas de dominância decadentista-simbolista, paralelamente à sobrevivência dos códigos românticos que cruzam, indiscriminadamente, qualquer dos blocos. Esta contaminação ilustra bem a encruzilhada estética que se vivia nos finais do século XIX, onde as rupturas se alimentavam, complexamente, das continuidades (1).

Tudo parece apontar para um trabalho poético que entrecruza, sincreticamente, os variados recursos estéticos da época. E este facto, se não põe em causa a autonomia poética do Parnasianismo, é, todavia, significativo da pluricodificação que, mais do que nunca, marcou a literatura fim-de-século. Em todo o caso, e no que diz respeito, concretamente, à prática parnasiana de Mesquita, podemos afirmar que ela não se isola no sempre citado grupo "Evocação". Como julgamos ter demonstrado, há, ao longo de Almas Cativas, composições que, sem hesitação, podemos considerar parnasianas, como, por exemplo, "Idílio", "Remember", "Dia Santo", "Crepuscular", etc e outras que, menos parnasianas, não negligenciam este código estético. Almas Cativas não atinge a minúcia descritiva de um Gonçalves Crespo ou o dramatismo imponente dos poemas históricos de Lecomte de Lisle nem, talvez, a finura analítica de Cesário

(1) A este respeito, é extremamente elucidativa a análise feita por Aníbal Pinto de Castro da obra poética de Eugénio de Castro (Tradição e Renovação na poesia de Eugénio de Castro, Coimbra, Coimbra Editora, 1969), onde se procura mostrar de que forma é que o poeta paradigmático da revolução simbolista em Portugal é, de facto, devedor da *traditio* literária: "Mais do que revoluções, há na sua poesia uma evolução, que assenta numa base de cunho parnasiano, com a sua atenção pela forma, sobre a qual edificou sempre, mesmo nos momentos de maior ousadia, o seu edifício de artista do verso. Nesse trabalho, o seu grande princípio é ser novo, ser diferente. Por isso, ainda quando retrocede no campo do gosto literário, Eugénio de Castro pretende inovar e renovar. E, a partir de certo momento, a renovação irá fazer-se pela tradição" (p.9).

Verde. Não obstante, é inegável o sulco parnasiano que atravessa a obra, assumindo uma configuração que vai do explícito ao subtil. A sua emergência, em composições à partida não parnasianas, confirma não só o lugar de transição que a crítica lhe assegura (1), como, também, a sobrevivência de uma orientação estética marcante na formação poética de Roberto de Mesquita. É que não podemos esquecer que o Parnasianismo, detendo-se no imenso trabalho sobre a linguagem, abre, de facto, as portas à doutrina da totalidade poética, lançada por Baudelaire.

(1) Cf. Urbano Tavares Rodrigues - "Parnasianismo", Dicionário de Literatura, p.791.

CAPÍTULO IV

ROBERTO DE MESQUITA POETA DA AÇORIANIDADE ?

Os dois últimos capítulos permitiram-nos verificar a forte inscrição de Almas Cativas no conjunto das estéticas finisseculares. Todavia, e tal como afirmámos na "Introdução" e na "Resenha Bibliográfica", a obra de Roberto de Mesquita tem sido, frequentemente, inscrita na estética da açorianidade. A dilucidação desta problemática na obra em questão pressupõe uma prévia delimitação deste conceito (1). Em 1975, Vitorino Nemésio afirmou:

"Açorianidade é palavra substantivante enxertada em etnónimo. É uma espécie de escolasticismo entificador, como se ser açoriano fosse uma "qualidade" ... Para nós ... ilhéus natos, contumazes, açorianidade é o nosso modo de afirmação no mundo, a alma que sentimos no corpo que levamos. E, dizendo isto, não pretendemos descobrir-nos nalgum novo padrão antropológico ... Lusos somos, português falamos ... Mas ... os Açores ... são uma forte variedade da nação portuguesa criada em meio milénio no isolamento norte-atlântico" (2).

Este neologismo (3) transitou para o domínio dos Estudos Literários e designa, por assim dizer, malgrado a polivalência de significações que lhe

(1) Dispensamo-nos, aqui, de tecer considerações sobre a existência ou não de uma literatura açoriana. Interessam-nos, fundamentalmente, as marcas de insularidade em Roberto de Mesquita, independentemente do facto de essas marcas serem ou não susceptíveis de legitimar uma literatura autónoma.

(2) Cf. Vitorino Nemésio - Açores, Actualidade e Destinos, Angra do Heroísmo, 1975, in Heraldo Gregório da Silva - Açorianidade na Prosa de Vitorino Nemésio, Região Autónoma dos Açores, Co-edição Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, p. 14.

(3) "Açorianidade" é um neologismo criado por Nemésio, por decalque sobre "hispanidad" e "argentinidad" de Unamuno. Nemésio usou-o, pela primeira vez, na Conferência "O açoriano e os Açores", em Coimbra, no ano de 1928.

atribuem (1), a especificidade da escrita de um povo, que equaciona, deste modo, a sua relação produto-meio. A teorização sobre o conceito de açorianidade é, ainda, incipiente. "Se é difícil por vezes definirem-se termos que referem realidades empíricas, mais difícil será fazê-lo para termos abstractos. Entre essa classe de abstracções de conteúdo vago e problemático estão, sem dúvida, esses vocábulos que denotam colectivos nacionais ou culturais como "o helenismo", "a latinidade", "a romanidade", "a germanidade", "a portugalidade" e, no caso que agora nos diz respeito aqui, "a açorianidade" (2).

As dificuldades levantadas pela tentativa de definir este conceito parecem decorrer das múltiplas áreas nele implicadas: sociais, geográficas, históricas, culturais, literárias, etc. Por isso Onésimo Teotónio Almeida insiste na compreensão da "açorianidade" como conceito indissociável do mais vasto conceito de mundividência. Consequentemente, a sua aplicação ao domínio da literatura "está naturalmente carregada de valores estéticos e éticos" (3), pelo que a sua delimitação permanece, fundamentalmente, no domínio do ambíguo e do difuso.

Procurar, em Roberto de Mesquita, como em outro qualquer autor, marcas deste filão de açorianidade equivale, pouco mais ou menos, a procurar os índices de tradução de um sistema de linguagem cultural num sistema de linguagem verbal, tarefa que se nos afigura, à partida, melindrosa. Podendo a mesma palavra ser suporte de diversos referentes, a sua descodificação, em termos de açorianidade, poderá ser o resultado de uma leitura tendenciosa de quem, por viver na ilha, lhe atribui determinada significação, tal como a insensibilidade a esse vector poderá resultar do total desconhecimento do contexto em que se

(1) Para um mais completo equacionamento desta problemática, *vide* Onésimo Teotónio Almeida - "Açorianidade: equívocos estéticos e éticos", in Da Literatura Açoriana, pp.303-314.

(2) Onésimo Teotónio Almeida - "Açorianidade: Equívocos estéticos e éticos", in Da Literatura Açoriana, p.303.

(3) *idem*, p.309.

utilizou a palavra ou a expressão. Tentando ultrapassar estas vicissitudes da recepção, procuraremos ver, ao longo deste capítulo, se os Açores são uma constante real, ainda que implícita, na obra de Roberto de Mesquita, ou se, pelo contrário, a questão da açorianidade será apenas colocada pelo facto, superficial, de Roberto de Mesquita ter nascido nos Açores.

Se, como pretende Pedro da Silveira, Mesquita foi, nos Açores, o pioneiro na emergência de uma literatura marcadamente autóctone, tal facto não atribui, por inerência, ao poeta, a responsabilidade consciente de tal projecto. Com efeito, não podemos esquecer que a linha programática que une Almas Cativas ao Decadentismo-Simbolismo insere esta obra numa atitude de ruptura com a mimésis tradicional, o que, à partida, deveria excluir, em Roberto de Mesquita, qualquer intenção programática, no sentido apontado por Pedro da Silveira (1).

Os elementos que têm sido apontados como configuradores da açorianidade(2) visam, preferentemente, dois domínios. Um, da ordem das

(1) A concepção de arte enunciada por Baudelaire e por Théophile Gautier negava à arte qualquer dimensão utilitária:

" Je dis que, si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique (...) La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s' assimiler à la science ou à la morale. Elle n' a pas la vérité pour objet, elle n' a qu' elle-même" (Baudelaire - Oeuvres Complètes, Paris, Editions Robert Laffont, S. A., Paris, 1980, p.498).

" Il n' y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c' est l' expression de quelque besoin, et ceux de l' homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature" (Théophile Gautier - "Préface", Mademoiselle de Maupin, Paris, Charpentier, Libraire-Editeurs, 1861, p.21).

A mesma atitude se verificava, já, entre os parnasianos portugueses: " A poesia é a revelação harmoniosa do pensamento, e (...) nessa revelação a forma é o principal; a ideia, matéria prima da procriação artística, uma coisa relativamente secundária" (João Penha - "Prefácio", Viagem por Terra ao País do Sonho, p.23).

(2) Para um mais completo equacionamento da açorianidade, cf., entre outros, Luís Ribeiro - Subsídios para um Ensaio sobre Açorianidade, Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura, 1964 e Heraldo Gregório da Silva - *op. cit.*, e Onésimo Teotónio Almeida - "Açorianidade: Equívocos estéticos e éticos", pp.306-309.

notações geográficas e dos fenómenos meteorológicos a que os Açores estão sujeitos: nebulosidade cerrada, humidade, presença constante do mar (ora calmo ora em turbilhão), luz difusa, frequência de tempestades e sismos, etc; o outro, de dimensão mais espiritual ou filosófica, define o modo de ser açoriano (triste, nostálgico, apático, isolado, saudosos), relacionando-o, por uma necessidade causa/efeito, com as constantes geográficas acima apontadas (1). De qualquer modo, poderíamos dizer que o que equaciona, verdadeiramente, a atitude do açoriano (como a de todo o ilhéu, em geral) é a viva sensação de aprisionamento decorrente de um excesso de mar.

No campo da realização estética, torna-se, deste modo, evidente e quase obsessiva a constante presença do mar, facto que se repercute, também, na obra de Roberto de Mesquita.

Vimos que a presença de marcas de açorianidade em Almas Cativas era uma convicção generalizada entre a crítica (2). Todavia, parece-nos que haverá vantagem em modalizar certos pontos de vista, uma vez que grande parte das referências apresentadas como abonatórias da açorianidade em Roberto de Mesquita nos parecem algo abusivas. De facto, expressões como "manhã chuvosa e macilenta", "céu cinzento", "mar encapelado e verde", para não citarmos senão algumas de entre as muitas referências semelhantes que percorrem a obra, poderão ser índice de açorianidade tão bem quanto de outro qualquer espaço geográfico. Se a poesia de Roberto de Mesquita evidencia um carácter insular, raramente se poderá afirmar, com segurança, que ela refere uma contextualização particular dessa insularidade, razão por que propomos uma substituição prudente do conceito de açorianidade pelo de insularidade.

Esta substituição decorre do modo como o universo textual de Almas Cativas manifesta a sua permeabilidade ao universo açoriano. Para além de uma total

(1) Cf: "O mar é assim um factor da indolência, do saudosismo, de tudo o que faz do açoriano um homem emodorrecido e apático", in Luís Ribeiro - *op. cit.*, p.59.

(2) *Vide, supra*, capítulo 1.

ausência de referências a "Açores", o que dificulta a percepção da co-fusão entre o lugar do sujeito real e o lugar do sujeito de enunciação, Almas Cativas evidencia um léxico que pouco ou nada tem a ver com a realidade açoriana. Os estudos sobre açorianidade literária levados a cabo por diversos autores têm procurado, nas manifestações de regionalismo lexical, alguns índices - exógenos embora - dessa açorianidade (1). A obra de Roberto de Mesquita não é, no entanto, sensível a esse tipo de análise e furta-se, ainda, a referências ao universo social açoriano. Por outro lado, as referências geográficas que atravessam Almas Cativas não só são insuficientes para, só por si, fazerem incluir esta obra no filão da açorianidade, como também, e como já referimos, pela sua ambiguidade, se podem aplicar, com pertinência, a variados espaços geográfico-culturais. Haverá, todavia, que salientar alguns casos que, em nosso entender, poderão ser significativos da tradução do universo açoriano (2).

A nível do regionalismo linguístico, Maria de Fátima Dart (3) concede especial atenção a alguns processos rimáticos de Almas Cativas, que, em seu entender, indiciam a origem açoriana de Roberto de Mesquita. Assim, "aurora" rima com "Senhora" ("Soneto") e "descora" também com "Senhora" ("Sábados") e a autora traz-nos ao conhecimento que o açoriano, na sua variação diatópica do Português, abre a vogal tónica em "Senhora". De facto, só esta informação nos permite repor a total aproximação fónica dos pares correlativos acima citados.

(1) Os índices de açorianidade não se esgotam, como é evidente, nas manifestações lexicais. O folclorismo, o regionalismo de costumes, o louvor da paisagem e a expressão de problemas económicos são, na opinião de Eduíno de Jesus (Cf. "Para uma Teoria da Literatura Açoriana", in Atlântida, Angra do Heroísmo, vol. I, nº4, Fevereiro - Março de 1957), algumas das bases em que tem assentado a procura de uma açorianidade literária.

(2) "Nada há na poesia de Roberto de Mesquita (na reunida em Almas Cativas e na que resta dispersa) que nos diga da realidade social das pequenas ilhas do Oeste açoriano" (Pedro da Silveira - "Carlos e Roberto de Mesquita", in Estrada Larga, p.142).

(3) *op. cit.*, p.92.

Por outro lado, o poema "A Baleia", inserido no bloco intitulado "Novos Poemas", apresenta um título, que, logo à partida, parece fazer nítida alusão a um aspecto marcante do universo económico-cultural açoriano. No entanto, a leitura do poema mostra tratar-se, apenas, de uma referência à fauna dos Açores e, mesmo assim, - parece-nos - desprovida de qualquer intenção autóctone. Se é um facto que, no mundo piscatório açoriano, a baleia acciona o dispositivo do fascínio, na sua dupla vertente do perigo e da atracção, neste poema, o "assombro" que domina o sujeito de enunciação poética decorre apenas da estranha capacidade vital surpreendida no "monstro". O equacionamento final da "incógnita energia" que perturba o sujeito poético, ao colocar em relação de igualdade "o chefe hebreu" e o "monstro" propõe a inscrição do tempo e do espaço reais num tempo e num espaço míticos: " Monstro, perante a vida - a incógnita energia / Que actua no teu ser tão poderosamente - / Domina-me o temor que o chefe hebreu sentia / Ao falar-lhe Adonai da fulva sarça ardente ! ". Julgamos que é desta transformação que o poema "A Baleia" retira o seu sentido e que, muito mais do que a fidelidade ao espaço real açoriano, importa o sentido do transcendente que, sobre esse espaço, se constrói. A caracterização quase fantástica que se faz deste animal (cf. "colossal", "incognoscíveis", "gigantesco", "monstro", "estranha", "força augusta", "poderosamente") é, aliás, significativa do confronto com um mundo que, sob a aparência do comum, se revela, afinal, poderosamente desconhecido.

Se é um facto que a baleia constitui indicação explícita de um elemento marcante na fauna açoriana, é, também, novamente, inegável que ele não lhe é exclusivo. Por outro lado, esta referência surge, em Almas Cativas, de uma forma isolada e esporádica, sem grande repercussão na construção do sentido da obra, pelo que não podemos, sob pena de cairmos em facciosismo, atribuir-lhe grande responsabilidade na configuração de uma concepção de mundo marcadamente açoriana.

Merece registo, ainda, a imagética da Viagem, bastante recorrente em Almas Cativas. Se esta recorrência corresponde a um eixo temático fulcral nas estéticas decadentista e simbolista em que se inscreve Roberto de Mesquita, podemos, no entanto, perguntar-nos se tal imagética não será passível de uma segunda leitura e se, subjacente a ela, não aparecerá, também, o tópico da emigração. Sabendo que o isolamento ilhéu (1) subsidia a ânsia de evasão emigratória nos Açores, a dicotomia prisão/evasão e prisão/sedução que atravessa parte da obra, sobretudo em "Novos Poemas" (cf. "Balada da Princesa Cativa", "Às grades da prisão", "Além", "O pastor Solitário" e "A sereia", por exemplo), poderia, também, organizar este corpo temático. Neste bloco de poemas, a ânsia de viagem é obsessiva, como obsessiva é, também, a motivação emigratória: " [o açoriano] não emigra muitas vezes por imperiosa necessidade. (...) Emigra por força duma tendência natural, que às vezes constitui uma verdadeira obsessão" (2). Parece-nos, no entanto, que a viagem realizada em Almas Cativas tem por objecto o distanciamento do real à procura do Ideal, recuperando um tópico que mergulha as suas raízes em preocupações filosóficas e metafísicas marcadamente epocais (3), onde o tangível é preterido em relação ao absoluto, mesmo quando à ilusão do mundo ideal sucede o desengano, de cunho decadentista (4). Atenuado, deste modo, o peso das excepções analisadas, parece-nos justificada e legítima a alteração acima proposta.

Parece, assim, manifestar-se a sobreposição dos códigos epocais, relativamente a factores que, à primeira vista, remeteriam para o domínio mais difuso das manifestações de cultura açoriana.

Ao longo da obra, os elementos que, aparentemente, remetem para um

(1) "(...) O confinamento ilhéu, a que está inerente boa dose de monotonia, tédio e marasmo, desperta no açoriano a solicitação à evasão emigratória", Heraldo Gregório da Silva, *op. cit.*, p.163.

(2) Luís Ribeiro - *op.cit.*, p.55.

(3) *Vide, supra*, capítulo II.

(4) Vejam-se os poemas "Além", "O pastor solitário", "A Sereia" e "Às grades da prisão".

ambiente insular parecem investidos da função de caracterizadores do universo do sujeito de enunciação poética. A expansão de grande parte dos poemas faz-se em torno de um centro que coincide com o sujeito de enunciação "eu" (1), que situa o seu discurso em função de determinadas marcas contextuais:

- "Vem deste céu de burel" (p.70)
- "O céu cinzento e denso que se espalha lá fora" (p.70)
- "Longo tempo fumei ouvindo a crebra chuva" (p.61)
- "Neste ocaso outonal, doente e langoroso" (p.34)
- "Por esta macilenta e gélida alvorada" (p.33)
- "Por esta noite de céu baço e sem luar" (p.32)
- "Sob este céu de chumbo" (p.32)
- "Tem tudo um ar senil neste chuvoso dia" (p.162)
- "Sob estas nuvens prenhes de desgraça" (p.164)
- "Eleva-se em minha alma, à vista do mar largo,
A nostalgia indefinida do Ausente" (p.208)
- "É cada vez mais triste este deserto de água" (p.196)
- "Sinto-me oprimido / Sob o nevoento céu" (p.195)
- "E vou talvez viver, morrer nesta prisão" (p.196)
- etc.

Estas marcas, que se ligam, inevitavelmente, ao sujeito de enunciação, pelos deícticos "este", "esta", etc, parecem valer não tanto pela função referencial de que possam estar carregadas, mas pelo facto de ajudarem à exteriorização de

(1) Sem querermos ser exaustivos, parecem-nos relevantes os processos abaixo registados:

Olho em torno a mim / Fumo e passeio (p.70) / Não conheces, minha alma (p.76) / Turva-me o coração (p.83) / Ao ver-me soçobrar numa tristeza parda (p.130) / Como se infiltra no meu ser / O teu esparso sofrimento! (p.161) / Meus sonhos e ambições deliram-se na chuva / Julgo que não tem fim esta manhã viúva / Em que a minha alma lembra uma mansarda fria (p.162) / Mas ninguém há, como eu, que o seu exílio tenha / Na própria pátria, e sinta essa saudade estranha / Que no meu coração morbidamente avulta (p.172), etc.

uma mundividência intrínseca ao sujeito de enunciação poética: tédio, apatia, isolamento, impotência, tristeza, etc. Ora, se este sistema de valores inscreve, de forma inequívoca, Almas Cativas no Decadentismo, não deixa, ao mesmo tempo, de poder subsidiar um outro sistema particular de valores, curiosamente plasmado em torno dos mesmos elementos: a insularidade. Mais adiante mostraremos de que forma o jogo entre estes dois sistemas estrutura o sentido profundo da obra em questão.

Como já dissemos, a densidade de referências ao universo físico, centradas, particularmente, em "céu" e "mar", parecem mobilizadas para descrever as relações do poeta consigo e com o mundo, uma vez que o discurso poético de Roberto de Mesquita, ao explorar o dispositivo formal da enunciação -
-ego/hic/nunc-, transforma o universo de referências, à partida inequivocamente verídicas, num universo refractado. Se a convicção de que o texto literário estabelece com o mundo empírico uma relação de dependência analógica é tão distorcida quanto o postulado do puro autotelismo da obra literária, então parece-nos importante esclarecer, para o caso concreto de Almas Cativas, de que modo se processa a interacção destes dois universos, literário e empírico.

Antes de mais, o estatuto de ficcionalidade que caracteriza uma obra literária impede-nos de projectar os referentes já citados (mar/céu/chuva/etc.) no quadro de existência do mundo empírico, mesmo sabendo que esses referentes remetem para objectos que têm existência nesse mesmo mundo, concretamente no mundo insular (1). O texto literário assegura, de *per se*, a transformação dos seus referentes em objectos de ficção e este facto invalida qualquer tentativa de

(1) A relação do enunciado com o referente, isto é, a correspondência entre as unidades linguísticas e as extra-linguísticas só é legítima dentro do universo da comunicação normal e, mesmo assim, a "realidade" que essa relação parece trazer "não é necessariamente "a" realidade, "o" mundo. "L'île au trésor est un objet de référence possible aussi bien que la gare de Lyon" (O. Ducrot e T. Todorov - Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Paris, Seuil, 1972, p.317, citado por Catherine Kerbrat-Orecchioni - L'Énonciation de la Subjectivité dans le langage, Paris, Armand Colin, 1984, p.34.

inferir a insularidade apenas em função de correspondências lineares, estabelecidas entre autor textual e autor empírico, entre factos e fíctos. O alheamento das condições de ficcionalidade é, em nosso entender, o que tem impedido a crítica de penetrar no modo como determinada obra veicula um carácter insular, o que explica, de certa forma, a precaridade das suas reflexões(1).

Em diversos momentos de Almas Cativas, pode verificar-se o cruzamento da instância da enunciação com a do enunciado, através dos deícticos que indigitam o espaço geográfico, procedimento este que, como vimos, decorre com regularidade digna de nota (2). Deste modo, atendendo a que os deícticos implicam a tomada em consideração da situação espaço-temporal do locutor, somos levados a atribuir a estas marcas, pela sua força iterativa em Almas Cativas, o valor específico de uma proximidade quase impositiva. A estrutura de circularidade que se surpreende, de forma apreciável, nesta obra, contribui, de certo modo, para o prolongamento deste sentido disseminado pelo deíctico. Ao reenviar, por um processo de relação icónica estabelecida entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, para uma ideia de fechamento, a circularidade possibilita a configuração da própria ilha ou, tão só, a confirmação de um espaço inamovível, de presença eterna no horizonte do sujeito de enunciação e gerador dos valores de tédio, apatia e monotonia já referidos. Tal é o caso dos poemas "Spleen", "Às grades da prisão" e "Rondó do Outono", entre outros, onde o retorno total ou parcial dos primeiros versos encerra os poemas, confirmando, simultaneamente, a ideia de limitação e de incapacidade que os mesmos poemas instituem como modelo de mundo.

A instituição de um espaço fechado associa-se, ainda, à construção do sentido de cativo que subsiste a Almas Cativas. A subsunção de grande parte

(1) Cf. todo o capítulo I do nosso trabalho.

(2) Cf. exemplos atrás citados, página 90.

da obra ao seu título estabelece, no texto, um conjunto de lexemas portadores do sema "prisão" (1) (frequentemente articulado, como veremos, com o sema de "morte"), que, na sua iteração, poderá conferir a diversas composições uma dimensão de insularidade. Esta equivalência, se bem que não passe de uma proposta de leitura, parece confirmar-se, particularmente, no poema "Dia Santo", cujo sub-título - "versos de um isolado" - indicia esta linha semântica. É curioso notar que, neste caso, é precisamente o elemento "mar" que permite a correspondência referida, através do peso metafórico que a progressão textual lhe atribui:

DIA SANTO

(Versos de um isolado)

Estou hoje sombrio, doente, aborrecido,
Invadiu-me não sei que pessimismo azedo;
O dia está tão triste ! e sinto-me oprimido
Sob o nevoento céu, grosso como um rochedo.

Fechou a oficina aqui defronte, o dono
Foi passear. Odeio este ócio domingueiro,
E um piano que tem levado o dia inteiro
A gemer uma valsa horrível, que faz sono.

No Imóvel infiltro a minha hipocondria.
Vejo-o a bocejar, tristonho, endomingado.
Frenético, fito a alva casaria,
O macadam poeirento e quase intransitado.

(1) Bastilha / agrilhoadá / cárcere / cativa / prisão / alcácer / grilhetas são alguns dos muitos exemplos que percorrem toda a obra.

O mar adormeceu desoladoramente,
Parece-me um deserto. Eu lembro desgostoso
Terras que não alcança o meu olhar saudoso,
As grandes capitais, o decantado Oriente.

Vasta separação ! Aumenta a minha mágoa,
Porque fico a evocar lindíssimos países.
É cada vez mais triste este deserto de água,
Que atravessam no entanto os ricos, os felizes !

O vago marulhar inspira-me saudades,
Como se nele viesse o eco enfraquecido,
Nostálgico, da voz remota das cidades
Perdidas na amplidão desse ermo indefinido.

E vou talvez viver, morrer nesta prisão ! ...
Anoitece, chuveira. Eu fumo, desolado.
No entanto passa a rir um grupo endomingado,
Contente no seu meio e isento de ambição ...

As diversas referências a "mar" que determinam, no texto, vários estádios na evolução da situação do sujeito de enunciação poética ("mar adormeceu desoladoramente" / "É cada vez mais triste este deserto de água" / "E vou talvez viver, morrer nesta prisão") possibilitam, pelo seu desenvolvimento intensivo, a metáfora final de prisão, confirmando um dos veios temáticos a que Almas Cativas se revela particularmente sensível. A oposição entre os deícticos "este" e "esse", ocorrente em "este ócio" / "este deserto" / "esta prisão" versus "esse ermo indefinido", constitui um dispositivo que, para além de marcar a oposição entre o próximo e o longínquo canonizada pela língua de comunicação, sublinha,

paralelamente, a diferença entre dois "espaços" vitais na construção do sentido da obra: o real e o sonhado, o disfórico e o eufórico, a prisão e a evasão (1). A projecção transtextual, neste poema, das ressonâncias do poeta do desajuste que foi Cesário Verde reforça, ainda, esta oposição entre um alguém opressivo e um Além desejado.

O domínio das coordenadas estruturantes da mundividência insular (2) parece-nos subsidiar a afirmação dos códigos estéticos decadentista e simbolista. Procuraremos, todavia, recusar ou fundamentar esta constatação.

Uma análise dos lexemas que ocorrem como caracterizadores de "mar" revela-se particularmente pertinente, pela descrição sémica que dele propõem. Processos como a animização e a personificação, que acompanham a distribuição do lexema "mar" ao longo da obra (3), conferem, inevitavelmente a "mar", um estatuto de autonomia, pelo modo como procedem à transformação da referencialidade (4). E se este processo confirma as nossas restrições, relativamente a um arquétipo de insularidade construído com base na correspondência facto/ficto, ele revela-se, sobretudo, particularmente fecundo pelo modo como, por seu intermédio, o texto vai construindo a conceptualização artística de mar. A privação dos semas de movimento, particularmente sensível nas ocorrências "paralisado" (p.208), "entorpecido" (p.38), "adormecido" (p.106), "coalhou" (p.163), "cristalizado" (p.107), que acompanha o percurso deste lexema, altera, sintomaticamente, o conceito de mar. É, frequentemente, pela

(1) *Vide, supra*, capítulo II.

(2) Cf. Onésimo Teotónio Almeida - *op. cit.*

(3) Confirmam estes processos os exemplos que se seguem: "O mar entorpecido / tem um canto monótono que embala" (p.38), "Dorme espelhado o mar" (p.39), "O mar suspira um salmo embalador" (p.45), "deserto tristíssimo do mar" (p.114), "merencórias vagas" (p.114), "enquanto a grossa vaga o glauco dorso arqueia" (p.124), "a alma do mar (...) sente saudades das nereidas mortas" (p.158), "o mar adormeceu" (p.195), "as águas, que suspiram frouxamente" (p.208), que transportam os referentes para um plano conceptual particular (o sublinhado é nosso).

(4) Cf. Júlia Kristeva - *op. cit.*

imobilização do mar que se procede, em Almas Cativas, à configuração de um espaço de estagnação e marasmo, susceptível de uma interpretação insular. A verificar-se a hipótese de atribuir a Almas Cativas um perfil de insularidade, essa atribuição será, sem dúvida, devedora da poetização do elemento "mar" ao longo da obra. A extensão de água que gerou, no poema atrás transcrito, a metáfora "prisão" é, apenas, um exemplo da recorrência da associação textual entre imensidade e barreira, manifestadora da monotonia e da insatisfação que caracterizam o psiquismo ilhéu.

O aproveitamento do mar como fonte simbólica de realidades interiores estende-se, ainda, às inúmeras metáforas de origem marítima, que emergem à superfície do texto. Salientam-se as expressões "Paz triste e vasta como um mar" (p.29); "cheia poderosa de saudade" (p.64); "tudo se embebe e afoga em negras tintas" (p.157); "Lenta canção que afoga as almas em pesar" (p.200); "a alma afogada na maré da desesperança" (p.32); "dir-se-á também que as almas amortalha / E afoga as suas vibrações mais vivas" (p.70); "a noite mais e mais a cada instante / Vai afogando os longes esfumados" (p.37); "E uma maré amarga de tristeza / Afoga o seu cansado coração" (p.142); "na noite interminável afundado" (p.142); "e de anónimas preces marulhada, / A noite santa transfigura a Terra ..." (p.143); "enquanto a sombra em torno afoga os campos calmos" (p.166); "Porque te afundas em tristeza tal" (p.110). É notável, nestas expressões, a insistência quase obsessiva no lexema "afoga", que concede a mar uma conotação de morte, não propriamente física, mas psicológica, resultante da sua extensão e proximidade invasivas, asfixiantes pela monotonia que daí decorre. O investimento sobre este elemento geográfico explica a imagética de mar retomada por Nemésio na sua concretização poética da insularidade, o que o levará a afirmar, em Sob os signos de Agora: " ... A alma do ilhéu exprime-se pelo mar ... que é não só o seu conduto terreal como o seu conduto anímico. As ilhas são o efémero e o contingente: só o mar é eterno e necessário."

Haverá, portanto, que admitir a hipótese de que a configuração de um espaço

simbólico de prisão torna possível a explicitação do ideário insular, onde o mar assume, de certa forma, a função de elemento condicionante. Por isso não será de todo vão analisar, um pouco mais detidamente, a sua construção conceptual, sublinhando todo um conjunto de atributos que ressurgem, com regularidade, sobretudo ao longo dos blocos I e IV da obra: "Mar estanhado" (p.106), "Mar de prata" (p.106), "Mar de metal" (p.117), "Mar de aço polido" (p.39), "é um Saará de estanho o mar paralisado" (p.208), etc. Esta recorrência organiza um conjunto de lexemas que, para além de articularem semicamente o tom cinzento das águas com a sua luminosidade intensa, são portadores do sema dureza, retirando ao conceito de mar algumas das suas particularidades mais significativas: vida/mobilidade/navegabilidade. Tal dispositivo reforça a imobilização do mar construída pelo próprio texto e já por nós referida, de que a obra tira proveito para a explicitação do isolamento. Não deixa de ser curioso que o grupo lexemático referido incida, sobretudo, no bloco IV, intitulado "Novos Poemas", conjunto que se instaura, em nossa opinião, como um espaço particularmente aberto à manifestação de alguns dos eixos de oposição que asseguram o sentido da obra: sonho/realidade; prisão/evasão; alguém/além. A consistência semântica destes caracterizadores é reforçada pela sua articulação com o tema da Viagem, que marca, notavelmente, "Novos Poemas" (cf. "A Sereia", "Além", "Às Grades da Prisão"). Pela interposição da figura mítica da sereia, no primeiro poema deste bloco, o mar institui-se como um espaço de logro e de decepção, onde se diluem o sonho e a feeria. Este saldo deceptivo da vida aponta, sem margem de dúvida, a fonte decadentista (1) que o inspirou e que é, de facto, o grande vector da obra de Roberto de Mesquita. Mas, a par da recuperação do modelo epocal, não será menos importante o processo que, no texto, o evidencia. A liquefação surge, em alguns momentos da obra, como expressão privilegiada, a traduzir a disforia da decepção, processo que aparece paradigmaticamente no bloco "Melancolia", no poema

(1) *Vide, supra*, capítulo II.

"A Chuva" : "Meus sonhos e ambições deliraram-se na chuva". Aliás, vale a pena explorar a dinâmica significativa do malogro, corporizada pela água, ao longo da obra. Para além do recurso às metáforas marítimas ("a alma afogada na maré da desesperança", por exemplo), que tivemos oportunidade de referir, a chuva actua, também, como elemento que tudo dissolve na redução à sua própria matéria - a água. Talvez por isso algumas das modulações mais plangentes e doloridas da alma humana se desenrolem, em Almas Cativas, numa atmosfera chuvosa, que é, no entanto, mais do que simples paisagem poética. A chuva institui-se, nesses momentos, como correlato metafórico de um *tedium vitae* que, na sua iteração, arrasta consigo as principais isotopias que se constroem na obra: morte, dor, prisão, solidão.

Os poemas "Remember," "Spleen" e "Almas Penadas II", do bloco "Alma", bem como o poema "A Chuva", do bloco "Melancolia" e o poema "Dia Santo" dos "Poemas Dispersos" confirmam esta leitura:

"Longo tempo fumei ouvindo a crebra chuva
E o aflito nordeste em cujo uivar plangente
A alma do Inverno, como uma alma de viúva
Chorava aguadamente."

("Remember", p.61)

"Dezembro, dia pluvioso. Vem
Deste céu de burel um spleen mortal"

("Spleen, p.70)

"Não conheces, minha alma, este encerrar de festa,
A um bruno acordar de dia pluvioso ?"

("Almas Penadas II", p.76)

" Carnaval encerrado.

Lá fora uma manhã chuvosa, macilenta,
Começa a abrir-se sobre o burgo amodorrado."

("Almas Penadas II", p.76)

"Sob a cinérea chuva as formas desfalecem.

E eu creio ter por alma uma nua mansarda
Onde sibila o vento e onde as aranhas tecem."

("A Chuva", p.162)

"E vou talvez viver, morrer nesta prisão ! ...

Anoitece, chuveira. Eu fumo, desolado."

("Dia Santo", p.196)

Convém referir, neste momento, que não será, talvez, de todo contingente a transposição do poema "Spleen" de Baudelaire para o universo textual de Almas Cativas:

"Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D' une vaste prison imite les barreaux,
Et qu' un peuple muet d' infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtement.

- Et de longs corbillards, sans tambour ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l' Espoir,
Vaincu, pleure, et l' Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir."

A projecção do universo ideológico deste "Spleen" expande-se, em Almas Cativas, muito para além da semelhança pontual com o poema "A Chuva". De facto, ao longo desta obra, o modelo de mundo proposto pelo Decadentismo insinua-se através dos diversos matizes da alma enlutada e de uma angústia esmagadora (Cf. "Jethesemani", "Rondó do Outono", "Alvorada Saturniana", do bloco I, "Spleen", "Nocturno II", "Almas Penadas II", do bloco II, "Às Grades da Prisão", "Balada da Princesa Cativa", "Torre de um Mago", do bloco IV, "Ar de Inverno", "A Chuva", "Exilado", do bloco V, "Dia Santo", "Do livro "Alma"", "Mar Largo", do bloco VI, entre outros) (1), que marcam, como vemos, todos os conjuntos de poemas. Este aspecto particular do *spleen* baudelairiano projecta-se, na obra, reiteradamente, constituindo-se em *leit-motiv*, sobretudo no que diz respeito à alternância

(1) O bloco III, "Evocação", por revelar uma tónica acentuadamente parnasiana, não foi objecto da nossa pesquisa.

Esperança/Angústia. Os exemplos que seguem ilustram, ainda que de forma parcelar, essa polaridade:

"Alma afogada na maré da desesp'rança" (p.32), "Lamentosa reza / Em que se aflige a desesp'rança universal ... " (p.33), "Minha alma, donde nasce a mágoa que te invade ? / Que éden sentes perdido ?" (p.64), "Dir-se-á também que as almas amortalha / E afoga as suas vibrações mais vivas" (p.70), "À nossa alma que geme à terra agrilhoadas" (p.72), "Fria nudez responde aos nossos gritos / E nós vamos, meu Pai, como proscritos / Abandonados num caminho incerto" (p.77), "Que viuvez desamparada / Chora no ar, no vento frio, / Por esta tarde macerada / Em que a esp'rança se esvaiu ! ..." (p.161).

Se bem que um cotejo intertextual (1) não pressuponha como premissa de base o conhecimento do texto ou do autor A pelo autor do texto B, parece-nos importante referir que tal conhecimento, a ter-se verificado - o que se nos afigura como hipótese a considerar seriamente - confirma a vitalidade de um período, de uma obra e de um autor e condiciona, em certa medida, as ilações a tirar sobre a organização da obra que procuramos estudar: Almas Cativas. A análise da relação intertextual estabelecida entre "A Chuva" e o "Spleen" de Baudelaire acima transcrito afigura-se-nos necessária, por só ela poder confirmar a homologia metafórica de "prisão". O diálogo entre os dois textos parece decorrer, quase exclusivamente, do núcleo temático-ideológico: a enumeração comum de forças hostis (chuva, aranhas) e a gradativa afirmação da "desesperança" e do cansaço de vida ("Meus sonhos e ambições deliram-se na chuva" / "L'Espoir, vaincu, pleure ..."). A leitura do poema de Mesquita enquanto possível reforço da isotopia de prisão construída ao longo de toda a obra só é

(1) Utilizamos o conceito de intertextualidade no sentido estrito que lhe delimitou Gérard Genette em Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Editions du Seuil, 1982, como "relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes ...", nas suas três formas mais importantes: "citation", "plagiat" e "allusion". É esta terceira forma que nos interessa particularmente, por se aplicar ao "énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions" (p.8).

permitida pela projecção, sobre "A Chuva", do sentido inerente ao elemento "aranhas", que, no texto de Baudelaire, desdobra, reforçando-a, a primeira metáfora de chuva como prisão, já destacada por Jakobson em "Microscopie du dernier "Spleen"" (1). Só esta transferência pode assegurar ao elemento "chuva", em Roberto de Mesquita, o dinamismo desencadeador do sentido de prisão, como expressão de uma condição existencial.

Escapando à "prova de verdade" a que só a linguagem lógica é passível de ser submetida, o texto de Roberto de Mesquita vale, sobretudo, pelo modo como transforma a realidade, investindo-a em pretexto, esse sim, revelador do sentido profundo da obra (2). Por isso, uma análise atenta de Almas Cativas confirma que o elemento "mar" serve a manifestação de uma panóplia de estados de espírito inerentes ao sujeito de enunciação poética: solidão ("é um deserto de água" (p.196); "é um Saará de estanho" (p.208); "prisão" (p.196)), torpor ("mar entorpecido" (p.38); "um suave letargo invade as águas que suspiram" (p.208), tristeza ("deserto tristíssimo do mar" (p.114); "merencórias vagas" (p.114); "a paz é triste e vasta como um mar" (p.29)), monotonia ("o mar (...) tem um canto monótono que embala" (p.38)), marasmo ("o mar adormeceu desoladoramente" (p.195); "mar paralisado" (p.208)), dolência ("ouvindo ao longe o mar num salmo sonolento" (p.68); "um suave letargo invade as águas, que suspiram frouxamente" (p.208); "o mar suspira um salmo embalador" (p.46)).

O conhecimento das coordenadas culturais da insularidade e das coordenadas estéticas decadentistas e simbolistas permite-nos constatar que os seis estados encontrados se podem inscrever, duplamente e simultaneamente, na mundividência insular e no quadro temático-ideológico do Decadentismo.

(1) Cf. Roman Jakobson - "Microscopie du dernier "Spleen"", Questions de poétique, Paris, du Seuil, 1973, p.429.

(2) Cf. "Em literatura, as questões de realidade ou de verdade estão subordinadas ao objectivo literário essencial, que é produzir uma estrutura verbal que encontra a justificação em si própria." (Northrop Frye - Anatomia da Crítica, citado por T. Todorov - "A noção de Literatura", Os Géneros do Discurso, Lisboa, Edições 70, 1981, p.22).

A exploração das potencialidades significativas dos registos geográficos alarga-se, ainda, a "céu", elemento que concorre, também, para a formulação metafórica do aprisionamento. A sua distribuição privilegia, fundamentalmente, os blocos I ("Alma das Coisas") e II ("Alma") e esta repartição, geralmente não concorrente, das referências geográficas ao longo da obra leva-nos a considerar o seu valor de complementaridade, na emergência de uma visão do mundo. "Céu" subsidia, também, juntamente com "mar" e "chuva", a expressão do tédio finissecular, corporizando estados de inibição e de tédio dominantes na sensibilidade decadentista (cf. "Spleen" e "Almas Penadas II"). Ao longo das catorze referências explícitas a "céu" que percorrem a obra, seis delas contêm o cunho disforizante de uma paisagem nebulosa e opressiva ("Sob o agoiro dos céus cinzentos e pesados" (p.32), "a paisagem que empana um céu cinzento e baço" (p.33), "e quando o céu todo se empana / de nuvens cor de chumbo" (p.100)) que, novamente, faz coincidir o sistema literário decadentista com o sistema cultural insular. A dilucidação deste cruzamento, que tem sido o fio condutor da nossa reflexão, não poderá ser feita sem um estudo prévio do sistema literário finissecular, em Portugal e nos Açores. A natureza relacional do valor de uma obra impede-nos, assim, de avançar na aferição da insularidade, em Roberto de Mesquita, sem, primeiro, estabelecer um confronto entre Almas Cativas e a restante produção poética do fim-de-século (1). Só em função disso se poderá reflectir sobre a possível individualidade do poeta, face à gramática artística dos finais de oitocentos.

Roberto de Mesquita não aparece de todo isolado na sua expressão da cosmovisão que o inscreve nas normas decadentista e simbolista. O tributo que pagou às exigências do tédio existencial e da alma doente aproxima-o, em diversos aspectos, de poetas seus contemporâneos, como foram Júlio Brandão, Oliveira-Soares, Alberto Osório de Oliveira e, sobretudo, Henrique de Vasconcelos.

(1) O capítulo II deste trabalho constitui uma etapa indispensável à análise desta problemática.

O elo comum mais significativo cifra-se, fundamentalmente, na utilização dos elementos "chuva", "céu", e "mar" como estratégias para a revelação dos diversos estádios da sensibilidade da época: desânimo, cansaço, tédio e desesperança. A homologia mais notória verifica-se entre Almas Cativas e as Flores Cinzentas de Henrique de Vasconcelos. Curiosamente, o livro é dedicado a Carlos de Mesquita e, nesta dedicatória, Henrique de Vasconcelos confessa-se inegavelmente tributário da nevrose dominante, pela subjugação ao "tédio enorme, como uma paisagem cinzenta": "D' um e d' outro lado sempre o cinzento; por cima um céu pardo com muitas nuvens espalhadas (...)" (1). É digna de interesse, em "Antelóquio", a explicação metafórica destas Flores Cinzentas, "vagas nostalgias / Desesperos sem fim, desânimos, modorras", "Flores do insulamento e das cinzentas landes / Nas quais o Padecer é como um Ideal", que, confrontada com o texto de Almas Cativas, facilmente atribui ao discurso de Roberto de Mesquita características trans-individuais. O(s) mesmo(s) sistema(s) de valores (apatia, tédio, isolamento, nostalgia (2)) ocorrente(s) em Almas Cativas atravessa(m) as Flores Cinzentas e este facto, conjugado com a iteratividade dos três elementos, sempre os mesmos (3), acaba por vincular o discurso poético de Roberto de Mesquita ao discurso estético epocal, retirando, em nossa opinião, considerável originalidade aos activadores simbólicos utilizados. A semelhança de orientação entre os dois textos é tanto mais curiosa quanto a altura da publicação das Flores Cinzentas, em 1893, coincide com o ano em que Roberto de Mesquita anuncia um livro de poemas, intitulado Alma, que, no entanto, não chega a publicar. É ainda dessa altura a sua colaboração n' Os Novos,

(1) Cf. Henrique de Vasconcelos - Flores Cinzentas, p.10.

(2) Cf., entre outras composições, "Os Conventos", "Nada", "Nirvâncias", "Antelóquio".

(3) Cf: "O mar, ao longe, a imensidão" (p.92), "Cahia em mim a chuva má do desalento" (p.45), "Ah! Que tristeza em mim nos domingos de chuva" (p.15), em Paraíso Perdido de António de Oliveira-Soares e "É como um nevoeiro a abater sobre mim / Um nevoeiro baço e que nunca tem fim" (p.30), em Flores Cinzentas de Henrique de Vasconcelos.

revista que, também curiosamente, é dirigida pelo mesmo Henrique de Vasconcelos.

Se atendermos ao quadro de produção poética dessa altura, nos Açores, Roberto de Mesquita destaca-se da maior parte dos poetas, concorrendo, sem dúvida, para essa individualização a abordagem intensiva de "mar" e de "céu", na explicitação da alma encarcerada. Será, talvez, por isso que a sua obra é frequentemente olhada como o ponto de viragem na prática literária açoriana, uma vez que actualizaria um modelo de mundo insular, se não fosse a sobreposição deste mesmo modelo com a mundividência estética fim-de-século. Aliás, a análise da produção de alguns poetas simbolistas açorianos revela uma prática poética, onde as invariantes já por demais analisadas - mar, céu e chuva - são quase nulas. O próprio Carlos de Mesquita, irmão do poeta, ao explorar os mesmos filões temáticos, fá-lo, muitas vezes, sem recorrer a esses elementos dominantes. A poesia "Insulamento" é significativa da concessão feita à temática do enclausuramento, mas nem o radical "ilha", contido no título, conduziu Carlos de Mesquita à paisagem poética que, em Roberto de Mesquita, parece remeter para o universo geográfico insular, pois, nele, é a "larga cintura invencível de gelo" o elemento investido do papel mediador na expressão da sensibilidade entediada. Só em "Manhã Insulana" nos aparece "o ar imóvel", a "neblina" e a "monótona surdina" da "voz do mar" que "embala ... embala".

A análise rigorosa destas ocorrências exigiria, todavia, um rastreio prévio das influências verlainianas em Portugal, de forma a poder avaliar-se, na justa medida, se se trata de uma concessão feita aos códigos epocais, cujo modelo seria, entre outros, Verlaine (1) - e as epígrafes de Carlos de Mesquita apontam

(1) A necessidade de se proceder a um estudo, no âmbito da Literatura Comparada, das influências da obra de Verlaine sobre a poesia portuguesa, particularmente a simbolista, tem sido apontada por diversos críticos, nomeadamente Jacinto do Prado Coelho - "De Verlaine a Camilo Pessanha e a Fernando Pessoa", in Colóquio Letras, Lisboa, nº 26, 1975, pp.78-81 e Maria de Lourdes Belchior - "Verlaine e o Simbolismo em Portugal", in Brotéria, Lisboa, vol. 90, nº 3, Março de 1970, pp.305-319. Não obstante, esse rastreio encontra-se, ainda, por fazer.

essa hipótese - ou se de uma fôrma original, que significasse, ténue e pontualmente, a insularidade a que Roberto de Mesquita teria procedido de forma sistemática.

Carlos de Mesquita não oferece, no entanto, uma obra muito extensa (a destruição que fez de grande parte da sua obra só nos permite conhecer uma poética que não atinge as trinta composições, englobando-se nelas as traduções que efectuou do francês, do inglês e do alemão) e tal facto não permite avaliar, com segurança, das suas opções expressivas.

Quanto a outros poetas açorianos da mesma época, como foram Fernando de Sousa, Duarte Bruno, Bernardo Maciel, Osório Goulart e Humberto de Bettencourt, por exemplo, a análise da sua produção poética em verso não permitiu destacar, entre eles, outra afinidade do que a decorrente de serem açorianos e de pertencerem ao movimento simbolista, o que deixa a Roberto de Mesquita um percurso solitário no interior da literatura produzida por açorianos. Num ou noutro poeta, como em Bernardo Maciel, por exemplo, afloram à superfície do texto apontamentos geográficos, que identificam estados de neurastenia e infelicidade, mas que em nenhum momento atingem a densidade significativa de Almas Cativas.

EM SEGREDO

"Dentro n' alma tenho um mar,
E as suas ocultas águas
Quando estou a sós com elas
Contam-me histórias de mágoas ...

Côro d' ais que vem de longe
E em segredo existe,
Ó vozes que só eu oiço
N' esse mar profundo e triste,

Sois vós, sois vós que doridas
Me vindes assim falar,
Almas dos meus sonhos mortos,
Sepultados n' esse mar."

in Livro da Alma (1)

Noutro poema, "Crepuscular", referem-se "nuvens tristes no céu" e um "mar d' onde sobe um gemido profundo", mas nem um nem outro poema atinge as potencialidades opressivas que a obra de Roberto de Mesquita evidencia.

Relativamente à projecção, em obras literárias de poetas continentais, dos elementos que temos vindo a enumerar, constata-se que "céu", "mar" e "chuva" constroem, no discurso da época, um tecido topográfico frequentemente investido em paisagem paradigmática da nostalgia da felicidade, irreversível no tempo ou no espaço. Se A Harpa de Vanadio de Henrique de Vasconcelos, num total de vinte e cinco composições, regista, apenas, duas ocorrências atmosférico-geográficas significativas ("Céus cinzentos com chuva, os meus versos de Tédio, / As permanentes tardes d' um Outono / Em que tudo se inclina em amarguras e sono" (p. XXXVIII) e "E quando a chuva fria / Em lágrimas caía, / Vós fostes o braseiro / Que me aqueceu a Alma;" (p. LXIV)), noutras obras, as mesmas referências ganham dimensão mais relevante. Em Flores Cinzentas, do mesmo autor, é explícita a relação de homologia encontrada pelo poeta entre o tédio e estados atmosféricos já nossos conhecidos: "[O Tédio] é como um nevoeiro a abater sobre mim; / Um nevoeiro baço e que nunca tem fim" (p.30). O mesmo processo é repetido em Paraíso Perdido ("Ah! Que tristeza em mim nos domingos de chuva", "Ó a chuva sem fim, a cair, a cair, / E o céu ao longe, pelos vidros embaciados!" (p.15-16)) e em Azul, de António Oliveira-Soares (2):

(1) Bernardo Maciel - Livro da Alma, Calhêta - Sam Jorge, Minerva Soares, 1916.

(2) António de Oliveira-Soares - Azul, Coimbra, Livraria Portuguesa e Estrangeira, 1890.

"Faz frio e, pela noite, o inverno mau soluça
A elegia da Dor, desconhecida e vaga,
Agonias de doente, uma frialdade russa,
Sob a chuva, que, ao longe, o campo todo alaga ..."

(in "Algida", p.12)

Em Saudades, Júlio Brandão reitera a configuração de uma paisagem brumosa: "Como hoje amanheceu brumoso! Na paisagem / Há só manchas, e tumular melancolia (...)" (p.52) e "Traz-mos a longa ventania, / A obsessão duma desgraça; Traz-mos a noite torva e fria, / A chuva lenta na vidraça" (p.100).

Exiladas de Alberto Osório de Castro (1), integrando, de forma massiva, todos estes factores, constitui, todavia, um caso à parte, no conjunto das semelhanças detectadas. Esta obra concede especial importância ao elemento "mar", mas a sua descodificação, se bem que inserida no código ideológico epocal, afasta-se, contudo, do sentido detectado em Almas Cativas. A parte final da obra, inscrita, nitidamente, no tópico da "agonia da pátria", constrói, em "mar", um contexto de revolução, em tudo estranho ao de Almas Cativas. Por outro lado, na primeira parte, "mar" aparece inserido num conjunto de referências que visam directamente a paisagem portuguesa, explicitada por uma topografia que não deixa dúvidas: "Portugal ! que vais à vela / Por todo o rumo de mar ... / Portugueses ! as saudades / Por esse mundo espalhar ! / Adeus ! ó serra de Sintra, / Areias de Portugal ! / Aonde me levareis ? / Sabe Deus ! ondas do mar !" (p.20). Todavia, também neste contexto, o sentido que deflui de "mar" parece opor-se ao universo semântico de Almas Cativas, pois, em Osório de Castro, "mar" é referência gerada pela saudade (e não pela angústia ou opressão, como em Roberto de Mesquita), pelo que, contrariamente a Almas Cativas, adquire um cariz eufórico. No poema "Saudades", "mar" é indigitação do espaço da saudade e do desejo e não da frustração: "Ó mar, desmaia na branca praia !" (p.38).

(1) Alberto Osório de Castro - Exiladas, Coimbra, Francisco França Amado - Editor, 1895.

Já na composição "Calado navio a arder", o mesmo factor geográfico, sob a insistência do código estético da altura, se aproxima mais de Almas Cativas, instituindo-se em símbolo epocal. O mundo de engano, corporizado no brilho da água e nos tons de sangue e de fogo do navio, acaba por ser transposto para o universo individual do sujeito de enunciação poética ("Minha cabeça ! ... o navio em fogo, no mar !"), confirmando recursos já nossos conhecidos. "Mar" é, ainda, em Exiladas, o elemento que separa duas realidades opostas: infelicidade e evasão. Nesse sentido, ele acumula uma conotação de "barreira", mas institui-se, simultaneamente, como o espaço de passagem para o mundo fantástico sonhado: "Vamos ver sóis, milhões de sóis, / Além do mar" (p.63), "Mar ardente, / Maré fúlgida, erguendo, inominada, a senda / Do nosso Sonho misterioso e resplandecente ! / (...) é preciso encontrar o Eldorado d' outrora, / Embora uma outra vez naufraguemos, embora ! / No Pacífico Oceano infinito de Deus" (p.76) e "Arfa languidamente o mar ! Feliz, / Feliz viagem para a ideal vitória !" (p.88).

Esta obra configura, também, a paisagem chuvosa e embrumada que temos constatado na prática poética decadentista e simbolista, e que se instaura, frequentemente, como sintoma de infortúnio e sofrimento: "Se na Névoa infinita se perdeu" (p.15), "A chuva na vidraça / Bate um refrão vago e sombrio." (p.57) e "Triste destino o nosso ! Ter sonhado / O céu todo num berço, e de repente / Achá-lo estreito, inútil e acanhado." (p.57).

A pesquisa elaborada destacou, nas várias obras de pendor decadentista-simbolista, quer a conjugação dos estados de espírito dominantes em Almas Cativas (tédio, ânsia de evasão, opressão, sede de viagem, etc), quer o recurso aos mesmos elementos de origem paisagística, que se estabelecem, nesta época, como correlatos exteriores de realidades interiores. Parece-nos, no entanto, significativo o modo como o elemento "mar" estrutura o complexo ideológico em questão. Nas obras analisadas, a ocorrência deste factor é bastante menor, relativamente a qualquer dos outros enumerados e assume, frequentes vezes, sentidos opostos aos que a conceptualização artística de Almas Cativas

lhe concede (Cf. por exemplo, a análise de Exiladas). Salientamos, apenas, em Saudades, a expressão "Serás o barco balançado / Sobre o catafalco do Mar" (p.81), pela identificação estabelecida com o universo de morte, próximo dos sentidos por nós destacados em Almas Cativas, na sequência de diversas análises sémicas. Todas estas constatações parecem apontar para um tratamento particular deste elemento, em Almas Cativas. Aí, a sua iteratividade, para além de assegurar a coesão da obra, parece levar à conclusão que Roberto de Mesquita, por motivos que se prendem ou não com uma mundividência insular, lhe encontrou especial expressividade na tradução de uma sensibilidade e condição existencial muito próprias.

As razões aduzidas parecem-nos suficientes para concluir da dificuldade em inserir Roberto de Mesquita no filão dos poetas da açorianidade. Por um lado, a açorianidade, entendendo esta como a mundividência própria do ilhéu dos Açores, parece-nos inexistente na obra. Almas Cativas omite, de facto, referências explícitas aos Açores. Por isso substituímos a açorianidade pelo conceito menos concretizante de insularidade, que, todavia, contempla os traços fundamentais do psiquismo ilhéu e da realidade insular.

Se os elementos determinantes para a inserção de Almas Cativas na insularidade literária (reiteração dos mesmos elementos geográficos, sobretudo de "mar", manifestação de um estado de espírito nostálgico e solitário, ânsia de evasão face a um espaço sentido como prisão, etc) ocorressem noutro contexto estético que não o Decadentismo-Simbolismo, seria provável que eles sustentassem a leitura da obra preferentemente como expressão do ideário insular. No entanto, os dois sistemas de valores (decadentista e insular) são coincidentes no texto de Roberto de Mesquita. Atendendo a que a insularidade não era ainda, ao tempo de Mesquita, modelo estético na consciência do produtor-leitor, a leitura de Almas Cativas como um texto de insularidade coloca sérias dúvidas quanto à sua legitimidade. A abertura do texto a uma leitura plural assegura, na sua recepção, o estatuto insular, mas não podemos esquecer que se

"os novos códigos da consciência dos leitores fazem constantemente sobressair do texto novos estratos semânticos" (1), nem por isso eles se tornam extensíveis ao momento da produção.

Em Crítica e Verdade, Roland Barthes afirma: "Temos geralmente tendência (...) a julgar que o escritor pode reivindicar o sentido da sua obra e definir, ele próprio, esse sentido como legal; de onde uma interrogação despropositada, feita pelo crítico ao escritor morto, à sua vida, aos vestígios das suas intenções, para que ele nos assegure do significado da sua obra: pretende-se, a todo o custo, fazer falar o morto ou os seus substitutos, o seu tempo, o género, o léxico, em suma, todo o contemporâneo do autor, proprietário, por metonímia, do direito do escritor atribuído à sua criação." (2). Pensamos, no entanto, que se é pertinente a constatação que "o autor, a obra, não são mais do que o ponto de partida de uma análise cujo horizonte é a linguagem" (3), ainda não se concluiu que o estudo exclusivo da estrutura intrínseca da obra esgotasse ou abrangesse toda a sua complexidade significativa. O desprezo total pelas condições de produção pode acarretar consigo graves erros, sobretudo num tipo de reflexão como o que estamos a levar a cabo.

A açorianidade como código estético é, hoje, uma possibilidade dentro da tipologia literária, sobretudo a partir do movimento emancipador da literatura açoriana, iniciado por volta de 1948, que, com frases particularmente incitadoras, como "fundemos a nossa literatura na própria circunstância da insularidade" e "urge, pois, lançar os ombros à açorianização da nossa literatura"(4), por exemplo, solicitou abertamente uma autonomia para a literatura produzida nos Açores. Pretender fazê-la retroceder até aos anos

(1) Iuri Lotman - *op. cit.*, p.132.

(2) Roland Barthes - Crítica e Verdade, Lisboa, Edições 70, s/d, p.56.

(3) *idem*, p.58.

(4) Eduíno de Jesus - "O que se deve entender por uma literatura açoriana", in Correio dos Açores, 25 de Março de 1948.

noventa do século XIX é que nos parece demasiado ambicioso. Por isso a coincidência acima constatada entre os dois modelos de mundo levou-nos a pesquisar se se trataria, em Almas Cativas, da afirmação de um sistema de valores predominantemente açoriano ou se, apenas, da emergência de um tópico epocal predominantemente decadentista que, por coincidir com o modelo cultural açoriano, se identificou, algo simplistamente, com uma estética da açorianidade.

A única conclusão definitiva é a de que o investimento feito sobre elementos geográficos comuns à paisagem insular subsidia a explicitação do modelo de mundo proposto pelo Decadentismo e pelo Simbolismo, mas, também, a de que este processo não é inédito em Roberto de Mesquita (1), se bem que nele atinja foros de maior amplitude e abstracção. Por outro lado, em diversos momentos, torna-se extremamente imprecisa a fronteira que separa, em Almas Cativas, a paisagem do "tópico", o que dificulta seriamente a nossa abordagem. O encaixe observado entre os dois modelos de mundo não nos permite tirar, com segurança, qualquer conclusão sobre a existência, de facto, da insularidade em Almas Cativas, uma vez que as suas linhas estruturantes convergem no modelo ditado pelo código estético da obra, a que Roberto de Mesquita, inegavelmente, obedece.

A insularidade, como vimos, desencadeia o universo simbólico predominantemente decadentista, através das diversas coordenadas já referidas e, nesse sentido, ela é subsidiária desse sistema. A natureza relacional da significação impede-a de valer isoladamente e institui-a em pretexto para a afirmação do modelo epocal. A afirmação de uma possível insularidade, em Roberto de Mesquita, poderá decorrer, portanto, da frequência com que se procede à activação dessa linguagem subsidiária, que, confrontada com a mesma ocorrência noutros autores da mesma época, acaba por conferir ao pretexto a dimensão de "pré-texto". Poderá, ainda, decorrer da particular insistência no

(1) A aproximação transtextual que realizámos tinha como único escopo a determinação da parcela de originalidade em Roberto de Mesquita, relativamente ao seu *modus faciendi* poético. E isso justifica o seu carácter pouco exaustivo e pouco sistemático.

elemento "mar", que, como esperamos ter provado, se encontra intimamente associado ao universo de representações da cultura insular.

Como vimos no capítulo II deste trabalho, a insularidade constitui um *leit-motiv* da nossa poesia finissecular. Não negamos que, em Almas Cativas, essa mesma insularidade possa ter estado vinculada à mundividência de Roberto de Mesquita. Todavia, essa relação não aparece inequivocamente explicitada ao longo da obra, pelo que nos parece que, na sua dimensão artística, a insularidade acaba por significar o espaço da limitação ou, como bem viu Vitorino Nemésio, "a ilha que está em todo o homem" (1). Por não ocorrer de forma absoluta e suficientemente diferenciada do modelo epocal em que se manifesta, a insularidade, em Roberto de Mesquita, não poderá, talvez, passar de uma sub-leitura, accionada, apenas, pelo modelo decadentista-simbolista, que constitui, afinal, a grande coordenada ideológica da obra.

(1) Vitorino Nemésio - "O poeta e o isolamento: Roberto de Mesquita".

CONCLUSÃO

Na Introdução a este trabalho, propusemo-nos situar a produção poética de Roberto de Mesquita, no contexto da literatura finissecular, em que emerge, contribuindo, simultaneamente, para a justa homenagem que julgamos ser devida a este autor, praticamente ignorado da crítica e do público.

A oscilante caracterização da obra do poeta, que detectámos na análise da bibliografia crítica sobre o autor, efectuada logo no primeiro capítulo, ajudou a destacar as grandes linhas condutoras deste trabalho: equacionar o posicionamento de Almas Cativas no contexto literário finissecular, fortemente marcado pela diversidade de códigos e estéticas, mas, também, por uma vasta zona, geralmente indiferenciada, constituída pelo Decadentismo e pelo Simbolismo. A constatação de que à obra de Roberto de Mesquita se atribuíam, frequentemente, manifestações de "açorianidade" estética criou, ainda, outro eixo de análise. Detivemo-nos, por isso, na delimitação do conceito de açorianidade e na sua pertinência de aplicação, relativamente a esta obra.

A complexidade que caracteriza o quadro literário de fim-de-século exigiu uma prévia reflexão em torno das diversas estéticas que estratificam Almas Cativas. Por isso os capítulos II e III, consagrados, respectivamente, aos aspectos decadentistas e simbolistas e aos aspectos parnasianos da obra, se iniciam por uma perspetivação destes movimentos, que sustenta e fundamenta as nossas reflexões.

A análise que realizámos permite-nos avançar algumas conclusões, se bem que, no domínio da diferenciação periodológica, qualquer conclusão seja, apenas, aproximativa, complexo como é o jogo de continuidades e rupturas que, dialecticamente, estruturam a evolução literária.

No segundo capítulo, procurámos convocar os aspectos que sustentam a diferenciação entre Decadentismo e Simbolismo, para, em seguida, fundamentarmos a nossa convicção de que, actualizando embora um leque de

características inegavelmente simbolistas, a obra de Roberto de Mesquita se inscreve, tendencialmente, numa estruturação temática e formal que privilegia a dimensão decadentista.

Com efeito, o estudo dos diversos blocos de poemas que constituem Almas Cativas destacou uma panóplia temática que nos parece sintetizar aspectos típicos do nosso Decadentismo. Salientámos, fundamentalmente, a recorrência de uma obsessiva e frustrada sede de evasão, num contexto fortemente marcado pela impotência, pelo desengano, pela opressão e pelo desânimo, simbolicamente corporizados num universo de prisão. A constatação da existência oculta e misteriosa dos seres e das coisas subsidia esta inscrição. Neste domínio, os assomos de visionarismo poético e as referências à capacidade cognoscitiva do poeta indiciam uma orientação simbolista, que a globalidade da obra acaba, no entanto, por relegar para segundo plano.

Do ponto de vista técnico-formal, as composições de Roberto de Mesquita situam-se numa zona comum a estes dois códigos. A enumeração dos factores que vinculam a obra à inovação poética simbolista destacou, apenas, aspectos secundários desta estética, face a uma desarticulação sintáctica e a uma produtividade semântica marcada pela ambiguidade, que caracterizou, essencialmente, o movimento simbolista. A aplicação do princípio baudelaíriano das correspondências e o uso da sinestesia parecem ser os procedimentos formais simbolistas melhor fundamentados na obra. De facto, a exploração de cadências variadas, a mobilidade de acentos no alexandrino e a aplicação do princípio da iconicidade, pela correspondência estabelecida entre som e sentido, acabam por ter, em Almas Cativas, uma projecção limitada. E isso autoriza-nos a confirmar, na obra, a sobreposição do sistema decadentista, que se manifesta, claramente, numa prática textual fortemente presa ao discursivismo e à correcção sintáctica, bem como na recorrência de paralelismos, arcaísmos e vocábulos raros.

Conscientes de que "nada há mais perigosamente simplificador do que o ter de classificar" (1), optámos, apenas, por situar Roberto de Mesquita na confluência das estéticas que atravessam o quadro literário da altura. Detectámos zonas de dominância, mas não excluimos nem menosprezámos as manifestações estéticas menos relevantes. Nesse sentido, considerámos a obra poética de Roberto de Mesquita como tendencialmente decadentista, no conjunto de uma organização que integra, liminarmente, emergências simbolistas, articulando, ao mesmo tempo, elementos românticos.

Esta vasta zona de implicações não se esgota, todavia, nos cruzamentos citados. No capítulo III, provámos que o conjunto intitulado "Evocação", que, à partida, parecia destacar-se de todos os outros, pela actualização de procedimentos temático-discursivos muito diversos, não constituía, afinal, um aspecto isolado de Almas Cativas. Assim, a nossa análise mostrou que, nesta obra, nenhuma zona se furta às interferências de outros códigos. De facto, a organização técnico-discursiva do Parnasianismo expande-se em poemas de matriz preferentemente decadentista ou, nalguns casos, simbolista, actualizando, em toda a obra, estruturas típicas da narratividade e do descritivismo. Verifica-se, ainda, um entrecruzamento, ao nível dos procedimentos retórico-estilísticos, pela conjugação simultânea da sinestesia com a comparação de intenção clarificadora.

Almas Cativas parece sintetizar, assim, a diversidade de códigos que caracterizou a nossa literatura fim-de-século e que, na obra, se encontram diversamente estratificados, na proporção já referida. O desequilíbrio de forças evidenciado não diminui, todavia, a natureza sincrética da obra, que julgamos ser um dos seus traços mais significativos.

Estas conclusões foram-nos indispensáveis para a abordagem da problemática da açorianidade em Roberto de Mesquita. De facto, após a

(1) Jorge de Sena - "Sobre a dualidade fundamental dos períodos literários", Dialécticas Teóricas da Literatura, p.186.

delimitação do conceito de açorianidade, achámos preferível substituí-lo pelo conceito de insularidade, que nos pareceu responder melhor à realidade da obra, onde os Açores nunca preenchem o universo de referência. E só o conhecimento das coordenadas temático-ideológicas do Decadentismo e do Simbolismo permitiu detectar a coincidência existente entre as mundividências insular e decadentista-simbolista. A insistência em determinados elementos, passíveis de se prenderem com a realidade insular, poderá, obviamente, decorrer da mundividência de Roberto de Mesquita. Todavia, parece-nos que eles não devem ser lidos à luz desses particularismos geográficos ou, mais difusamente, culturais, por remeterem, paralelamente, para códigos de peso bem mais consagrado. Neste domínio, não podemos, no entanto, radicalizar posicionamentos, pela incipiência teórica existente em torno dos conceitos de insularidade e de açorianidade com que tivemos de funcionar. Por outro lado, reconhecemos especial pertinência nas afirmações de Fernando Pessoa, relativamente às funções do crítico: "compreendendo a essencial inexplicabilidade da alma humana, [deve] cercar (...) estudos e (...) buscas de uma leve aura poética de desentendimento. Este (...) ponto tem talvez qualquer coisa de diplomático, mas até com a verdade (...) há que haver diplomacia" (1).

Julgamos poder concluir que, em Almas Cativas, se conjugam, sem constrangimento, os diversos códigos actuates no vasto quadro da literatura finissecular portuguesa. A estratificação estética que evidencia confirma a situação da realidade literária da altura, onde convivem prolongamentos românticos, manifestações parnasianas e limitadas realizações simbolistas, num clima literário preferentemente decadentista. Neste contexto, a obra de Roberto de Mesquita parece-nos francamente paradigmática do entrecruzamento estético finissecular.

(1) Fernando Pessoa - Páginas de Doutrina Estética, Lisboa, Editorial Inquérito, s/d, p.176.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

MESQUITA, Roberto de - Almas Cativas e Poemas Dispersos. Prefácio de Jacinto do Prado Coelho, Comentário de Marcelino Lima, fixação do texto, recolha de dispersos e notas de Pedro da Silveira, Lisboa, Ática, 1973.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR

ARRUDA, António Manuel de - "O Simbolismo e a Poesia de Essencialidade de Roberto de Mesquita", in Atlântida, Angra do Heroísmo, vol. VI, nº 4 - 5, Julho - Outubro de 1962, pp.229-240.

BARROS, J. H. Santos - O Lavrador de Ilhas - I, Angra do Heroísmo, Secretaria Regional de Educação e Cultura, 1981, pp.113-117.

BETTENCOURT, Urbano - O gosto das palavras, Angra do Heroísmo, Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1983, pp.111-122.

CARVALHO, Ruy Galvão de - "A alma vagabunda de Roberto de Mesquita no simbolismo dos seus versos", in Diário dos Açores, 30/03/1939.

COELHO, Jacinto do Prado - "Roberto de Mesquita e o Simbolismo", Ao Contrário de Penélope, Lisboa, Livraria Bertrand, 1966, pp.215-219.

- "Panorama do Simbolismo Português", in Estrada Larga, antologia do Suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d, pp.107-111.

- "Pensamento e estesia em Roberto de Mesquita", Conhecimento de Poesia, Lisboa, Editorial Verbo, 1970, pp.249-255.

DART, Maria de Fátima Bettencourt - Um Poeta Açoriano : Roberto de Mesquita. Dissertação para Licenciatura em Filologia Românica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1956.

DIAS, Urbano de Mendonça - "Roberto de Mesquita", Literatos dos Açores, Vila Franca do Campo, Empresa Tipográfica, Lda, 1931, pp.327-333.

FERREIRA, Vergílio - Conta-Corrente, Lisboa, Bertrand Editora, 1986, pp.36-37.

FRAGA, José Luís - "A fé na obra de Roberto de Mesquita", in Atlântida, Angra do Heroísmo, vol. I, nº 2, Outubro - Novembro de 1956, pp.90-97.

GARCIA, José Martins - "O Cárcere e o Infinito (sobre a poesia de Roberto de Mesquita)", in ALMEIDA, Onésimo Teotónio - Da Literatura Açoriana. Subsídios para um balanço, Angra do Heroísmo, Edição da Direcção Regional dos Assuntos Culturais Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1986, pp.81-93.

GUIMARÃES, Fernando - "Recensão Crítica a Almas Cativas", in Colóquio Letras, Lisboa, nº 32, 1976, pp.74 -75.

JACOB, Thomaz - "Roberto de Mesquita não se suicidou!", in A Ilha, Angra do Heroísmo, 21/02/1948.

JESUS, Eduíno de - "Roberto de Mesquita", in Estudos, Coimbra, nº 341, Novembro 1955, pp.525-527.

- "Roberto de Mesquita poeta parnasiano ?", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d, pp.144-147.

JÚNIOR, Venâncio Augusto Ferro - Roberto de Mesquita. Dissertação para Licenciatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1941.

NEMÉSIO, Vitorino - "O poeta e o isolamento - Roberto de Mesquita", in Conhecimento de Poesia, Lisboa, Editorial Verbo, 1970, pp.131-149.

D'OREY, Álvaro - "O inspirado poeta açoriano Roberto de Mesquita", in A Pátria, Angra do Heroísmo, 10/01/1945.

ROCHA, Luís de Miranda - "Sobre "Ar de Inverno" de Roberto de Mesquita", in Memória de Água Viva, Ponta Delgada, nº 7, 1980, pp.7-11.

- Para uma Introdução a Roberto de Mesquita, Angra do Heroísmo, Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1981.

RODRIGUES, Urbano Tavares - "Roberto de Mesquita", in COELHO, Jacinto do Prado, Dicionário de Literatura, vol. II, 3ª edição, Porto, Figueirinhas, 1978, p.637.

ROSA, Tomás da - "Alguns Aspectos da Obra de Roberto de Mesquita", in Atlântida, Angra do Heroísmo, vol. I, nº 5, Abril - Maio de 1957, pp.279-288.

- "Prefácio, Nota Explicativa e Efemérides", Almas Cativas, 3ª edição, Angra do Heroísmo, Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1983.

SENA, Jorge de - Líricas Portuguesas, 3ª série (da Portugália Editora), Lisboa, 1958, pp.71-73.

SILVEIRA, Pedro da - "Um soneto de Roberto de Mesquita não incluído em "... Almas Cativas"", in Insulana, Ponta Delgada, vol. II, nº 4, Instituto Cultural, 1946, pp.624-628.

- "Prefácio", Antologia de Poesia Açoriana (Do século XVII a 1975), Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

- "Carlos e Roberto de Mesquita", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d, pp.140-143.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALMEIDA, Onésimo Teotónio - Da Literatura Açoriana. Subsídios para um balanço, Angra do Heroísmo, Edição da Direcção Regional dos Assuntos Culturais Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1986.

BARTHES, Roland - Crítica e Verdade, Lisboa, Edições 70, s/d.

BAUDELAIRE, Charles - Oeuvres Complètes, Paris, Editions Robert Laffont, 1980.

BÉGUIN, Albert - L'âme romantique et le rêve, Paris, J. Corti, 1963.

BELCHIOR, Maria de Lourdes - "Verlaine e o Simbolismo em Portugal", in Brotéria, Lisboa, vol. 90, nº 3, Lisboa, Março de 1970, pp.305-319.

- Poesia e Realidade, separata da Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, III série, nº 13, 1971.

- Os Homens e os Livros. Séculos XIX e XX, Lisboa, Editorial Verbo, 1980.

BELL, Aubrey F. G. - A Literatura Portuguesa (História e Crítica), Lisboa, Imprensa Nacional, 1971.

BRANDÃO, Júlio - O Livro de Aglaïs, Porto, Tipografia Ocidental, 1892.

- O Jardim da Morte, Porto, Livraria Chardron, 1898.

- Saudades, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, s/d.

CARVALHO, Amorim de - Tratado de Versificação Portuguesa, 5ª edição, Lisboa, Universitária Editora, Lda, 1987.

CARVALHO, Ruy Galvão de - "Poesia e Poetas dos Açores", in Atlântida, Angra do Heroísmo, vol. I, nº 3, Dezembro de 1956 - Janeiro de 1957, pp.127-140.

CASTRO, Alberto Osório de - Exiladas, Coimbra, França Amado - Editor, 1895.

CASTRO, Aníbal Pinto de - Tradição e Renovação na Poesia de Eugénio de Castro, Coimbra, Coimbra Editora, Lda, 1969.

CASTRO, Eugénio de - Obras Poéticas de Eugénio de Castro, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1968.

COELHO, Jacinto do Prado - "Panorama do Simbolismo Português", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d, pp.107-111.

- "De Verlaine a Camilo Pessanha e a Fernando Pessoa", in Colóquio Letras, Lisboa, nº 26, 1975, pp.78 - 81.

- Dicionário de Literatura, 3ª edição, Porto, Figueirinhas, 1978.

- "Influences françaises dans quelques textes de poètes pré-symbolistes et symbolistes portugais", in Actes du VII^{ème} Congrès de l' Association Internationale de Littérature Comparée, Budapest, Maison d' Editions de l' Académie des Sciences de Hongrie, s/d, pp.399 - 402.

COELHO, Trindade - O Senhor Sete, Lisboa, Portugália Editora, 1961.

CRESPINO, Gonçalves - Obras Completas, 2ª edição definitiva, Lisboa, Editorial Santos e Vieira, 1913.

ECO, Umberto - Leitura do Texto Literário, Lisboa, Editorial Presença, 1979.

FEIJÓ, António - Poesias Completas, Lisboa, Livraria Bertrand, s/d.

FERREIRA, David Mourão - Hospital das Letras, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, s/d.

FERREIRA, Joaquim - História da Literatura Portuguesa, 2ª edição, Porto, Editorial Domingos Barreira, s/d.

FERRO, Túlio Ramires - "O Alvorecer do Simbolismo em Portugal", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d, pp.101-106.

FIGUEIREDO, Fidelino de - História Literária de Portugal (sécs XII a XX), Coimbra, Editorial Nobel, 1944.

GAUTIER, Théophile - "Préface", Mademoiselle de Maupin, Paris, Charpentier, Librairie-Editeurs, 1861.

- Émaux et Camées, Paris, G. Charpentier, Editeur, 1881.

GENETTE, Gérard - Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, 1979.

- Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982

GUIMARÃES, Fernando - Simbolismo, Modernismo e Vanguardas, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

- "As várias vozes (Acerca da Expressão Paródica no Simbolismo Português)", in Cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários, Porto, nº 1, 1985, pp.18-31.

HOURCADE, Pierre - La Seconde génération de Coimbra et la revue "A Folha", separata do Bulletin des Etudes Portugais, Coimbra, vol. I, nº 3, Imprensa da Universidade, 1931.

IDT, Geneviève - "Intertextualité, transposition, critique des sources", in Nova Renascença, vol. IV, Inverno de 1984, pp.5 - 20.

JAKOBSON, Roman - Questions de Poétique, Paris, Editions du Seuil, 1973.

- Linguística e Comunicação, S. Paulo, Cultrix, s/d.

JESUS, Eduíno de - "Para uma Teoria de Literatura Açoriana", in Atlântida, Angra do Heroísmo, vol. I, nº 4 - 5, Fevereiro - Março de 1957, pp.201-205.

- "Estudo Crítico", in MORENO, António, Obra Poética. Com um "pranto" de Armando Côrtes-Rodrigues e um estudo crítico por Eduíno de Jesus, Coimbra, Tipografia Coimbra Editora, Lda, 1958.

- "Interpretação de um Movimento Poético Açoriano", in Atlântida, Angra do Heroísmo, vol. IV, nº 2, Março - Abril de 1960, pp.105-115.

KERBRAT- ORECCHIONI, Catherine - L'Enonciation de la Subjectivité dans le Langage, Paris, Armand Colin, 1984.

KRISTEVA, Julia - Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969.

LOPES, Óscar - Realistas e Parnasianos, Lisboa, Empresa Contemporânea de Editores, 1946.

- "Tolentino e Cesário", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d, pp.414 - 417.

- Literatura Portuguesa, 2^o vol., in História Ilustrada das Grandes Literaturas, vol. VIII, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, S.A.R.L., 1973.

LOPES, Óscar e SARAIVA, António José - História da Literatura Portuguesa, Porto, Porto Editora, s/d.

LOTMAN, Juri - A Estrutura do Texto Artístico, Lisboa, Editorial Estampa, 1978.

MACIEL, Bernardo - Livro da Alma. Versos da Mocidade, Calhêta - Sam Jorge, Minerva Soares, 1916.

MARTINS, António Coimbra - "Subsídios para o estudo da poética simbolista - o decassílabo de Camilo Pessanha", in Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, vol. I, Lisboa, 1959, pp.521 - 542.

MICHAUD, Guy - Message Poétique du Symbolisme, 4 vols, Paris, Nizet, 1947.

MOISÉS, Massaud - A Literatura Portuguesa, 4ª edição, S. Paulo, Cultrix, 1966.

NEMÉSIO, Vitorino - "O Açoriano e os Açores", in A Águia, Porto, vol. I (XXXI), 4ª série, Novembro - Dezembro de 1928.

- "Açorianidade", in Insula, Ponta Delgada, nºs 7-8, 1932.

- Corsário das Ilhas, Lisboa, Livraria Bertrand, 1956.

PENHA, João - Rimas, 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882.

- Viagem por Terra ao País dos Sonhos, Porto, Livraria Chardron, 1898.

- Por Montes e Valles, Lisboa, Tavares-Cardoso & Irmão, 1899.

- O Canto do Cisne, Prefácio de Albino Forjaz de Sampaio, Paris, Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1923.

PEREIRA, José Carlos Seabra - Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975.

- Do Fim do Século ao Tempo de Orfeu, Coimbra, Almedina, 1979.

PESSANHA, Camilo - Clepsidra, Lisboa, Edição Lusitânia, 1920.

PEYRE, Henri - La Littérature Symboliste, Paris, P.U.F., 1936.

PIMPÃO, Alvaro Júlio da Costa - "Algumas notas sobre a estética de João Penha", in Biblos, Coimbra, , 1939.

- "Eugénio de Castro", in Biblos, Coimbra, vol. XXII, Coimbra, 1947.

QUENTAL, Antero de - Sonetos, edição organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio, Lisboa, Sá da Costa Editores, 1968.

RAMOS, Feliciano - "As origens da poesia parnasiana", Ensaio de Crítica Literária, 1ª série, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933

- Eugénio de Castro e a Poesia Nova, Ensaio, Lisboa, Edição da Revista "Ocidente", 1943.

- História da Literatura Portuguesa, 7ª edição, Braga, Livraria Cruz, 1966.

RÉGIO, José - Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa, Lisboa, Edições Inquérito, s/d.

RIBEIRO, Luís - Subsídios para um ensaio sobre açorianidade, Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano da Cultura, 1964.

RIFFATTERRE, Michael - La production du texte, Paris, Seuil, 1979.

ROCHA, A. Crabbé - "A presença do real na poesia de Cesário Verde", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d, pp.396-398.

RODRIGUES, Urbano Tavares - "Parnasianismo", in COELHO, Jacinto do Prado, Dicionário de Literatura, vol. II, 3ª edição, Porto, Figueirinhas, 1978, pp.788-792.

SANTOS, Zulmira Marques C. - António Feijó - Uma Poética de Síntese. Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1986.

SENA, Jorge de - "O Romantismo", in O Tempo e o Modo, nº 36, Março, 1966.

- "A linguagem de Cesário Verde", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d, pp.409-413.

- "Camilo Pessanha e António Patrício", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d, pp.136-139.

- Dialécticas Teóricas da Literatura, Lisboa, Edições 70, 1977.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar - Teoria da Literatura, 6ª edição, Coimbra, Almedina, 1986.

SIMÕES, João Gaspar - "A poesia de Eugénio de Castro", in Estrada Larga, antologia do suplemento "Cultura e Arte" de "O Comércio do Porto" (organização de Costa Barreto), nº 1, Porto, Porto Editora, s/d, pp.112-115.

- "Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa, Porto, Brasília Editora, 1976.

SOARES, António de Oliveira - Paraíso Perdido, Lisboa, M. Gomes, Livreiro-Editor, 1892.

- Azul, Coimbra, Livraria Portuguesa e Estrangeira, 1890.

TABUCCHI, António - Mulher de Porto Pim, Lisboa, Difel, s/d.

TIEGHEM, Paul van - Le Mouvement Romantique, 4^{ème} edition, Paris, Librairie Vuibert, 1968.

- Le Romantisme dans la Littérature Européenne, Paris, Editions Albin Michel, 1969.

TODOROV, Tzvetan - "A noção de literatura", Os géneros do discurso, Lisboa, Edições 70, 1981.

- Théorie de la Littérature - Textes des Formalistes Russes, Paris, Seuil, 1965.

VASCONCELOS, Henrique - Flores Cinzentas, Coimbra, França Amado, Editor dos Modernos, 1893.

- A Harpa de Vanadio, Coimbra, França Amado - Editor dos Modernos, 1895.

VELOSO, Maria Virgínia - De João Penha a João Saraiva, Braga, Edições Bracara Augusta, 1950.

VERDE, Cesário - O Livro de Cesário Verde, Lisboa, Minerva, 1952.

VERLAINE, Paul - Oeuvres Complètes de Paul Verlaine, tome premier, Paris, Albert Messein, Editeur, 1911.

- La Bonne Chanson, Romances sans Paroles, Sagesse, Paris, Editions Messein et Librairie Générale Française, s/d.

VILELA, Mário - Estruturas léxicas do Português, Coimbra, Almedina, 1979.

WELLEK, René e WARREN, Austin - Teoria da Literatura, Lisboa, Publicações Europa-América, 1962.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	pg. 1
CAPITULO I - RESENHA BIBLIOGRÁFICA	pg. 6
CAPITULO II - DECADENTISMO E SIMBOLISMO - CONFLUÊNCIAS ESTÉTICAS E POÉTICAS .	pg. 13
CAPITULO III - PARNASIANISMO: ELEMENTOS DE UM SINCRETISMO POÉTICO	pg. 55
CAPITULO IV - ROBERTO DE MESQUITA POETA DA AÇORIANIDADE ?	pg. 83
CONCLUSÃO	pg. 114
BIBLIOGRAFIA	pg. 118